Harvard College Library



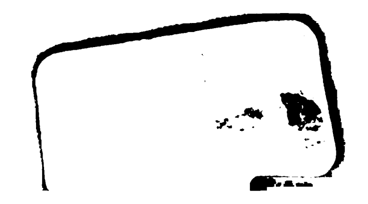
FROM THE BEQUEST OF

CHARLES SUMNER

CLASS OF 1830

SENATOR FROM MASSACHUSETTS

FOR BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS



KUNSTKRITISCHE STUDIEN

ÜBER

ITALIENISCHE MALEREI.

KUNSTKRITISCHE STUDIEN

ÜBER

ITALIENISCHE MALEREI.

DIE GALERIEN BORGHESE UND DORIA PANFILI IN ROM.

VON

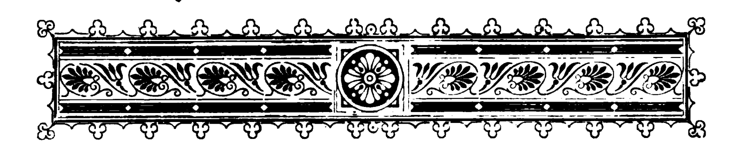
IVAN LERMOLIEFF.

MIT 62 ABBILDUNGEN.



LEIPZIG:
F. A. BROCKHAUS.

1890.



VORWORT.

Vorliegendes Buch beschäftigt sich wesentlich mit zwei römischen Galerien sowie mit Gemälden, die sich in Italien befinden, und darf somit als ein für sich bestehendes, selbständiges Werk betrachtet werden. Indessen hoffe ich in der Lage zu sein, demselben in nicht gar zu langen Zwischenräumen zwei weitere Bände folgen zu lassen, welche den Galerien zu München, Dresden und Berlin gewidmet sein und trotz ihres ebenfalls selbständigen Charakters mit vorliegendem Werke zusammen meine „Kunstkritischen Studien über italienische Malerei", theils ergänzt, theils ganz umgearbeitet enthalten werden.

Die Aufsätze über die Bildersammlung des Fürsten Borghese in Rom, welche ich nun vereint, bedeutend erweitert und, soweit es in meinen Kräften lag, auch verbessert wieder der Oeffentlichkeit übergebe, erschienen zuerst vereinzelt in den Jahren 1874, 1875 und 1876 in der von Lützow'schen „Zeitschrift für bildende Kunst". Hat man mir damals die Wahrheit gesagt, so sollen dieselben in den Kreisen jüngerer und dabei unbefangener Kunstbeflissenen eine weit

freundlichere Aufnahme gefunden haben, als ich bei der Trockenheit der darin behandelten Materie erwarten durfte. Ueber das Urtheil der meisten ältern Fachgelehrten konnte ich natürlich keinen Augenblick im Zweifel sein. Ich konnte es hier voraussehen, dass meine Ansichten und Vorschläge von diesen entweder ganz ignorirt oder doch mit mistrauischem Lächeln würden abgewiesen werden, wenn sie nicht gar, was ja auch vorgekommen ist, als eigene Waare ausgegeben wurden. Meine einzige Hoffnung bei der Veröffentlichung jener Aufsätze war daher auf die Schar des jüngern Nachwuchses unter den russischen, deutschen und englischen Kunstjüngern, sowie auch auf jene wenigen Kunstfreunde gerichtet, die, gleich mir, nach Italien kommen, in der Absicht sich für die Kunstwissenschaft vorzubereiten, und die den Wunsch hegen, in einer Bildergalerie frei und selbständig sich bewegen zu lernen, anstatt, wie das Gebrauch ist, sich von Andern am Gängelbande herumführen zu lassen. Es wäre mir jedoch gewiss nie in den Sinn gekommen, jene verfrühten Auslassungen über italienische Kunstwerke aufs neue zu publiciren, hätten nicht wohlgesinnte Leser meines ein paar Jahre später erschienenen „Kritischen Versuchs“ über „Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin“ mehrfach mir den Wunsch geäussert, wie dieses letztere, seit Jahren schon vergriffene Büchlein so auch jene Aufsätze über die Galerie Borghese aufs neue erscheinen zu lassen; dieser Aufforderung habe ich mit um so grösserer Bereitwilligkeit Folge geleistet, als ich mir bewusst bin, in der Zwischenzeit etwas gelernt und somit einen Schritt vorwärts in der Kunstkenntniss gethan zu haben, was mich in den Stand setzte, auch gar manchen frühern Irrthum zu tilgen.

Den ganz umgearbeiteten Aufsätzen über die Borghese-Sammlung füge ich bei dieser Gelegenheit auch eine Besprechung über etliche Bilder in der Doria-Panfili-Galerie bei, sowie auch über Kunstwerke in andern römischen und italienischen Gemäldesammlungen, sodass diese Abhandlungen wol als neu betrachtet werden dürfen. Ausserdem hielt ich es für nicht unpassend, in einer „Einleitung“ meinen jüngern Kunstgenossen zu erzählen, auf welche sonderbare Weise das Geschick mich zum Kunstkritiker hat werden lassen. Für diejenigen, welche in der Kunstgeschichte schon wohlbewandert sind, ist dieselbe nicht bestimmt; sie mögen sie getrost überschlagen.

Ich muss auch hier wiederholen, dass ich weit entfernt bin, meine Ansichten und Urtheile für massgebend halten zu wollen; ich gebe im Gegentheil schon im voraus gern zu, dass auch in dieser zweiten, verbesserten Auflage noch gar mancher Fehler sich eingeschlichen haben wird. Bei dem grossen Wirrwar, der noch immer in der Bestimmung italienischer Kunstwerke besteht und der in neuester Zeit eher zu- als abzunehmen droht, wird es, glaube ich, auch mir nicht verwehrt sein, eine eigene Anschauung und Meinung zu haben und dieselbe der geringen Schar meiner Leser und Gönner zur Prüfung zu unterbreiten. Damit jedoch die Verantwortlichkeit der neuen, von mir vorgeschlagenen Bilderbestimmungen allein auf mich falle, sollen dieselben jedesmal mit einem Kreuze (†) angemerkt werden. Auf diese Weise weiss der Leser, mit wem er es zu thun hat und, erweist sich mit der Zeit die Taufe als unrichtig, so soll der Vorwurf mir allein und keinem andern zur Last gelegt werden; erweist sich aber dieselbe als richtig und stichhaltig, nun dann soll auch mir allein, d. h. der von mir anempfohlenen Experi-

mentalmethode, das Verdienst zufallen. Es ist wahr, einige meiner Widersacher in Italien werfen mir vor, dass diese Experimentalmethode gar nicht neu sei, sondern bereits vom Pater Lanzi und von den Brüdern de Goncourt in Paris anempfohlen worden wäre. Ich will dies durchaus nicht in Abrede stellen, ist ja unter der alten Sonne alles schon einmal dagewesen, und so könnte es sich mit der Zeit auch herausstellen, dass irgendein chinesischer Kunsthistoriker schon vor drei- oder viertausend Jahren diese Experimentalmethode in Anwendung gebracht hätte. Nur, meine ich, kommt es bei Anwendung irgendeiner Methode immer auf das Wie an. Daher erlaube ich mir an jene Herren folgende Frage zu richten: wie kommt es, dass die nicht geringe Zahl von Umtaufen italienischer Bilder, wie ich sie in den verschiedenen Kunstsammlungen Europas vorschlug und wie sie zum grossen Theil nach meinem Wunsch auch von den dafür verantwortlichen Directionen angenommen worden sind, — wie kommt es, frage ich, dass diese Umtaufen nicht schon längst vom Pater Lanzi, von den Brüdern de Goncourt und wie die Herren alle heissen mögen, vorgeschlagen wurden? Und wäre dieser letztere mir in Italien gemachte Vorwurf wirklich begründet, warum haben denn wieder andere meiner Gegner, besonders die in Deutschland, die von mir anempfohlene Methode zur sicherern Bestimmung der Meister dadurch lächerlich zu machen gesucht, dass sie mich darzustellen belieben als einen, welcher blind sei für den geistigen Gehalt eines Kunstwerkes und darum auf äussere Hülfsmittel, wie die Formen der Hand, des Ohres, ja sogar, *horribile dictu*, der garstigen Nägel, ein besonderes Gewicht lege?

Wie man nun in rein physischer Beziehung zwischen einem weitsichtigen und einem kurzsichtigen Auge unter-

scheidet, so befinden sich auch in der grossen Zahl der Freunde alter Kunst solche, welche Augen zum Sehen haben, und andererseits solche, denen auch das schärfste Vergrösserungsglas nicht den mindesten Dienst leistet; ich meine deshalb nicht, weil es eben auch zwei Arten des Sehens gibt: die eine ist die Sache des äussern, die andere die des innern Auges. Die erste Art, die Dinge dieser Welt anzusehen, gehört jener grossen Menge an, auf deren grenzenlose Glaubensfähigkeit die meisten Kunstschriftsteller auch stets gerechnet haben; die andere ist das Privilegium einer winzig kleinen Zahl einsichtsvoller und unabhängiger Kunstfreunde und Künstler. Nur diesen durch natürliche Anlagen und durch langes, freudiges Studium Bevorzugten ist es vorbehalten, im menschlichen Antlitz, in der Form und Bewegung der Hand, in der Stellung des Körpers, kurz in der menschlichen Gestalt geistige Beziehungen wahrzunehmen, die den andern entweder ganz und gar entgehen oder aber, was dasselbe ist, ganz bedeutungslos erscheinen. Mit einem Wort: die äussere Form in den Werken der Kunst richtig aufzufassen, auf deren Erkenntniss ich ein besonderes Gewicht lege, ist nicht jedermanns Sache; diese äussere Form der Menschengestalt ist nicht zufällig, wie viele meinen, sondern sie hängt von geistigen Ursachen ab, wogegen die sogenannten Schnörkel accidentell und Sache der Angewöhnung sind.

Während nun die Grundform sowol der Hand als des Ohres bei allen selbständigen Meistern charakteristisch und daher bei der Bestimmung ihrer Werke massgebend ist, dürften die sogenannten Schnörkel höchstens dazu dienen, die Werke von charakterlosen Künstlern leichter zu erkennen.

Unter der Zahl meiner Widersacher, welche gegen

die von mir aufgestellten Principien sowie gegen meine Bilderbestimmungen öffentlich aufgetreten sind, beansprucht ohne Zweifel Herr Director Wilhelm Bode in Berlin der hohen Stellung halber, die er als Director an den königlich preussischen Museen einnimmt, wie auch seiner rastlosen Thätigkeit wegen, die meiste Beachtung. Auch geniesst derselbe in Deutschland und Paris ein hohes Ansehen. Geheime Gegner und, wie Herr Director Bode selbst sagt, viel unbarmherzigere als er, mag ich vielleicht gar manchen andern haben; ich hoffe es wenigstens. Denn Schriften kunstkritischen Inhalts, die nicht leidenschaftlichen Widerspruch hervorrufen, können, wie die Dinge einmal liegen, in meinen Augen einen nur höchst geringen Werth haben. Ausser aus den sachlichen Gründen, die Herrn Dr. W. Bode veranlassten, gegen mich zu polemisiren, scheint der berliner Kunstgelehrte mich auch deshalb ganz besonders aufs Korn genommen zu haben, weil ich den Muth hatte, gegen seine verehrten Lehrer und Gewährsmänner, die Herren Crowe und Cavalcaselle, aufzutreten und die Schriften dieser Herren für verderblich zu erklären. Dieser ritterliche Zug macht wol seinem Herzen alle Ehre.

Vor allem beschuldigt er mich, als alten Mediciner, blos Empiriker zu sein; er wirft mir vor, indem er meine eigenen Studien auf Schritt und Tritt verfolgt, weder den Lionardo da Vinci noch die mailänder Schule in ihren Hauptvertretern: Sodoma, Beltraffio, Giampietrino, Solario, A. de Predis und Bernardino de' Conti zu kennen; weder den Timoteo Viti und Raffael in der umbrischen, noch die Pollajuoli, den Verrocchio und den Raffaellino del Garbo in der florentinischen; weder den Jacopo de' Barbarj, noch den Mantegna in der venetianischen Schule verstanden zu haben, — mit einem Wort, er stellt mich seinem Leserkreis als einen ganz

unberufenen Eindringling in die italienische Kunstgeschichte dar, dessen oberflächliche Lehren nothwendig „zum verderblichsten Dilettantismus führen müssten“. Und von seinem Standpunkt aus hat wol Herr Director Bode auch vollkommen recht; denn ist meine Auffassung und Anschauung die richtige, so ist die seinige grundfalsch, und umgekehrt, da wir beide leider in allem die erklärtesten Antipoden sind. Was dem einen von uns schwarz erscheint, ist dem andern weiss, und was für Herrn Director Bode Meisterwerke sind, erscheint meinen Augen meist als mittelmässige Schularbeit. Und weder aus seinem, noch aus meinem Munde spricht Parteileidenschaft; sowol ihm wie mir ist es dabei lediglich um die Wahrheit zu thun, und seine Augen wie die meinen sehen die Dinge wirklich so, wie wir beide sie beurtheilen und beschreiben. Es ist dies, in der That, ein wunderbares psychologisches Phänomen, dessen Erklärung, wie ich meine, einerseits in der Einwirkung der Medien, d. h. des Bodens, der Luft, der Wärme, andererseits auch in der Verschiedenheit unserer beiderseitigen Erziehung — ich Mediciner, er Jurist — gesucht werden muss. Wäre nun der Ausspruch des grössten Geographen unserer Zeiten, Karl Ritter, als absolute Wahrheit anzunehmen, dass nämlich im Norden Deutschlands der vollkommenste Mensch erzeugt wird, so könnte man daraus schliessen, dass mein Gegner in Berlin allein schon seiner Geburt halber einen grossen Vorsprung vor mir hätte. Da jedoch, wie ich glaube, die Behauptung des eminenten norddeutschen Geographen nicht als absolut zu nehmen ist, sondern sich blos auf die Allgemeinheit und nicht aufs Individuum beziehen dürfte, so ist auch gegen ein solches Axiom nichts einzuwenden. *Every one has his fancy.*

Es sei mir hier verstattet, jenem Axiom ein anderes

an die Seite zu stellen, das in diesem Zusammenhang keinen geringern Anspruch auf Geltung haben dürfte, dass nämlich auf dieser Welt jeder sich selbst für den Klügsten hält. Diesem Axiom zufolge ist fast mit Gewissheit vorauszusehen, dass diese schroffen Gegensätze in der Beurtheilung derselben Dinge zwischen dem nordischen Kunstgelehrten und mir schliesslich eine babylonische Verwirrung in der italienischen Kunstwissenschaft hervorbringen würden, wenn es uns, und nicht vielmehr andern unparteiischen, sachverständigen und dazu berufenen Leuten zustände, in den Streitfragen der Wissenschaft das letzte Wort zu sagen. Möge daher mein Gegner in Berlin meinem Beispiele folgen und die Entscheidung über Recht und Unrecht in den schwebenden Fragen dem Urtheile einsichtiger Schiedsrichter anheimstellen. Wir können dann beide, Herr Director Bode und ich, uns der Hoffnung überlassen, dass, wie auch immer der Ausgang sein möge, er schliesslich doch jener Kunstwissenschaft, die uns ja vor allem am Herzen liegt, zum Heile gereichen dürfte.

Aus diesem Grunde habe ich bei den folgenden kritischen Untersuchungen jedesmal neben der eigenen Ansicht auch die meines verehrlichen Gegners angeführt, wie dieselbe in der von ihm besorgten fünften Auflage von Jakob Burckhardt's „*Cicerone*" sich ausgesprochen findet.

Doch sei erwähnt, dass bei der Anführung der Werke der Herren Crowe und Cavalcaselle stets die englische Originalausgabe gemeint ist: „*A new History of Painting in Italy*" (3 Bände, London 1866); mit der Fortsetzung: „*A History of Painting in North Italy*" (2 Bände, London 1871).

Ferner: dass bei der Berufung auf das Raffael-Werk von Passavant die französische Ausgabe verstanden ist:

„*Raphael d'Urbin et son père G. Santi par J. D. Passavant. Édition française, refaite, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur et revue et annotée par M. Paul Lacroix*" (2 Bände, Paris 1860).

Die Citate nach Vasari beziehen sich auf die florentiner Ausgabe von Le Monnier (in 13 Bänden, 1846).

Es erübrigt mir noch über die von mir getroffene Auswahl der diesem Büchlein beigefügten Abbildungen ein Wort zu sagen. Manchem meiner Leser wird vielleicht die Anzahl derselben zu gering, andern dagegen zu gross erscheinen. Es war allerdings für mich eine nicht leichte Aufgabe, auch in dieser Beziehung die richtigen Grenzen zu wahren, welche einem Buche dieser Art gesetzt sein dürften. Bei der Auswahl solcher Illustrationen konnte ich, wie sich von selbst versteht, nur von dem Gedanken geleitet sein, dem Leser das Verständniss des Textes, soviel als dies eben möglich ist, dadurch zu erleichtern. Ich habe mich jedoch nur an das gehalten, was mir als das allernothwendigste erschien, in der Voraussetzung, dass diejenigen, welche die Lust in sich fühlen, mit dem Studium der Formen sich ernstlicher zu befassen, nothwendigerweise diese an den Originalwerken selbst beobachten und studiren werden, und zu diesem Zwecke glaube ich ihnen eine genügende Anzahl von Bildern vorgeführt zu haben.

Schliesslich sei mir noch vergönnt, ein Wort des wärmsten Dankes sowol an Herrn Dr. J. P. Richter, wie auch an meinen Herrn Verleger zu richten. Herr Dr. Richter hatte nicht nur die Güte, auch dieses mal mein Manuscript durchzusehen und mich auf manchen Mangel darin aufmerksam zu machen, sondern wollte überdies noch die Herstellung eines ausführlichen Orts- und Namensverzeichnisses übernehmen. Dasselbe ist auch mit solchem Verständniss ausgeführt, dass es

wie mir scheint, nichts zu wünschen übrig lässt. Andererseits hat mein Herr Verleger weder Kosten noch Mühen erspart, um meine Wünsche zu befriedigen, und seiner Sachkenntniss verdanke ich es auch, dass die Reproduction der Abbildungen so überaus befriedigend ausgefallen ist.

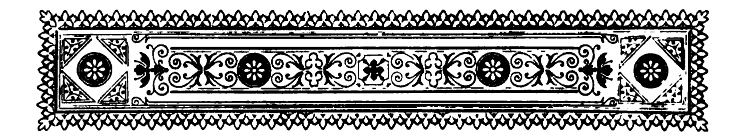
GORLAW, im October 1889.

IVAN LERMOLIEFF.

INHALT.

ABBILDUNGEN IM TEXT.

SEPARATBILDER.



PRINCIP UND METHODE.

Dans les choses du monde presque toute
question n'est qu'une question de méthode.

La Bruyère.

Ein älterer Mann in Florenz, der, seiner äussern Erscheinung nach zu schliessen, dem gebildetern Stande der Italiener angehörte und den ich mehrere male Gelegenheit gehabt hatte, in den Sälen der dortigen Galerien, allein oder auch von jüngern Freunden begleitet, mit ungewöhnlichem Interesse die Bilder sich betrachten und besprechen zu sehen, stieg eines Nachmittags neben mir die Treppen des Pitti-Palastes hinab.

Entzückt, wie ich an jenem Tage war, nicht nur über eine Landschaft von Rubens, die ich zuletzt mir angesehen hatte, sondern auch über die schönen grossartigen Räume, in denen alle jene Prachtbilder dort aufgestellt sind, sowie über die herrlichen Pinien, Cypressen und Eichen im Garten des Palastes, konnte ich nicht umhin, als wir zur Thüre in die freie Luft hinaustraten, dem unbekannten Herrn an meiner Seite meine Bewunderung über den grossartigen Bau des Brunelleschi auszudrücken. „Ich hätte nie geglaubt", sagte ich zu ihm, „dass solche Gewaltbauten in einer Republik entstehen könnten!" — „Warum denn nicht, mein Herr?" erwiderte er mir lächelnd. „Glauben Sie denn etwa,

dass die Kunst von der Staatsform abhängig sei und dass es somit eine republikanische und eine monarchische Kunst gebe oder je gegeben habe? Ich dächte doch, dass sowol die Kunst als die Religion in Republiken ebenso wie unter Despoten gedeihen, vorausgesetzt dass der Boden und die äussern Bedingungen ihnen günstig sind." „Da ich sehe", fuhr er fort, „dass Sie unsern grossen Baumeister zu schätzen wissen, so lade ich Sie ein, falls Sie nichts Besseres vorhaben, mit mir die nahe gelegene Villa Rucciano zu besuchen, ein Landhaus, das Brunelleschi ebenfalls für seinen reichen Mitbürger Luca Pitti erbaute." „Der heutige Abend", fügte er hinzu, „ist so hell, die Luft so lau, dass Sie die kleine Anstrengung des Weges gewiss nicht gereuen soll."

Ich dankte dem gefälligen Mann für sein freundliches Anerbieten und sagte ihm, dass ich als Russe, der zum ersten mal nach Italien komme, nie etwas von dieser Villa gehört hätte, und dass dieselbe auch nicht in meinem Führer angegeben wäre.

„Die Führer", bemerkte er nicht ohne einen leichten ironischen Ton, „schreiben eben für das grosse Reisepublikum, und dieses ist zufrieden, wenn man es nicht gar zu sehr mit Sehenswürdigkeiten abplagt und ermüdet. Heutzutage betrachtet man ja das Reisen nicht sowol als ein Vergnügen, sondern vielmehr noch als eine leidige Forderung der sogenannten allgemeinen Bildung. Man reist eben, um anzukommen, und ist man da, so trachtet man so schnell als nur möglich mit den unumgänglich nöthigen Sehenswürdigkeiten fertig zu werden, um sodann mit erneuter Resignation am nächsten Orte ein Gleiches zu thun. Das heutige Leben lässt den Menschen kaum zu sich selbst kommen. Die Begebenheiten des Tages ziehen in aller Hast, eine nach der andern, vor unserm Auge vorüber, ungefähr so als stünden wir vor einer Laterna magica, ein Eindruck verwischt den andern, und in diesem endlosen

Wirbel und Wechsel ist keine Ruhe und ohne Ruhe kein Kunstgenuss möglich.“

„Leider“, sagte ich, „ist alles dies nur zu wahr. Auch ich bin von München über Verona und Bologna nach Florenz gefahren, ohne mir jene gewiss interessanten Städte auch nur oberflächlich angesehen zu haben. Zu meiner Entschuldigung muss ich jedoch hinzufügen, dass ich durch die vielen Bücher über Kunst und Aesthetik, die ich in Deutschland und in Paris gelesen, die Kunst und alles was damit zusammenhängt so herzlich satt bekam, dass ich mir vorgenommen hatte, in Italien gar keine Bildersammlung und Kirche mehr zu besuchen — ein Vorhaben, das ich jedoch hier in Florenz gar bald vergessen musste.“

„Sie waren also früher ein Verehrer der alten Kunst und sind in Deutschland und in Paris, wie Sie sagen, ein Feind derselben geworden?“

„Ich darf meine Abneigung nicht Feindschaft nennen, wol aber Ueberdruss.“ — „Und dieser“, versetzte mein Begleiter, „war wol veranlasst durch das zu viele Lesen. Die Kunst will eben gesehen sein, sollen wir uns Genuss und wahre Belehrung von ihr versprechen.“

„In Deutschland, mein lieber Herr“, sagte ich, „versteht man das anders. Dort will jedermann blos lesen und die Kunst nicht gemalt oder gemeisselt, sondern schwarz auf weiss gedruckt vor sich sehen.“

„Leider“, sagte der Italiener, „leben wir in einer Zeit, wo das Schreiben und Drucken in Europa epidemisch ist, gleich als ob ein jeder sich verpflichtet fühlte, die eigene Unwissenheit seinen Mitmenschen kund zu thun.“ — „Ja wohl“, bemerkte ich, „die albernen Leute verlieren ihre Augen und ihre beste Zeit mit Lesen und Schreiben, und zu leben wissen nur wenige!“ — „In Deutschland“, meinte mein Begleiter, „mag schon das unwirthliche, rauhe Klima an diesem psychologischen Phänomen grosse Schuld tragen. Die

kalten, langen Winternächte und die vielen Nebeltage laden den Menschen zum Lesen und zum Schreiben ein, und wie das Meer grosse Schiffahrer und Handelsleute erzeugt, so bringt die geographische Lage Deutschlands ein Volk von Denkern, von Schreibern und somit auch von Lesern hervor. Auch ich war mehrere Jahre in den deutschen Landen in meiner Jugend, und das ist leider schon sehr lange her; ich liebe die deutsche Nation gar sehr, es sind in der Mehrzahl höchst anständige, zuverlässige und sehr gelehrte Leute, und kein Volk auf Erden studirt mit grösserm Eifer unsere Künstler aus der guten Zeit, als die Deutschen. Nur haben sie, wie ich glaube, die Schwäche, über das Angeschaute gar zu viel zu schreiben und leider auch drucken zu lassen, und dies zwar, ehe die Frucht ihrer Studien zur vollen Reife gelangt ist, uneingedenk des weisen Rathes, den Horatius dem Piso ans Herz legte: «*nonumque prematur in annum*», ein Rath, der, wie mir scheint, noch viel mehr von den Kunstschriftstellern als von den Dichtern beherzigt zu werden verdiente. Denn eine schlechte Dichtung ist wie eine hohle Nuss, die man wegwirft — sie bringt keinen Schaden; wogegen die falsche Anschauung und Beurtheilung eines Kunstwerks, wenn einmal gedruckt, unendlichen Schaden schon dadurch hervorbringen kann, dass sie von der unwissenden Menge wiederholt, von dem Urheber derselben jedoch, schon aus Eitelkeit, nicht widerrufen wird.“

„Sie haben vollkommen recht“, sagte ich. „Auch mir kamen diese leichtsinnigen Kunstschreiber stets als die eitelsten Leute von der Welt vor.“

„Scharenweise“, fuhr der Welsche fort, „ziehen in unsern Tagen diese jungen, lernbegierigen Menschen über die Alpen zu uns herab, und da sehen wir sie bei schönem Wetter schon am frühen Morgen, vom Wissensdurst getrieben, mit ihrem rothen oder braunen Führer unter dem Arm die Kirchen und Kunstsamm-

lungen mit unverwüstlichem Eifer durchmustern. Es ist eine wahre Freude, ihnen zuzuschauen! Und darunter trifft man doch zuweilen auch sehr gut geschulte Kenner an, die die Werke unserer alten Meister viel besser zu würdigen wissen, als — ich muss es zu unserer grossen Schande bekennen — die meisten von uns, die wir doch im Lande selbst wohnen und es daher so bequem hätten, dieselben mit Musse zu studiren."

„Ach, um Gottes willen", rief ich aus, „sprechen Sie mir nur nicht von Kunstkennern. Ich habe über dieselben in Deutschland so viele Streitschriften gelesen, dass mir davon die Ohren noch immerfort gellen." „Sie müssen nämlich wissen", bemerkte ich noch dem über meinen Schreckensschrei erstaunten Mann, „dass die Kathederprofessoren, die da Bücher über Kunstgeschichte zu schreiben pflegen, gegen die Kunstkenner grimmig erbost sind, und dass die Maler ihrerseits über beide zugleich schimpfen und sich lustig machen, über die Kunsthistoriker sowol als über die Kunstkenner; ja, einige Spassvögel haben sogar die Behauptung aufgestellt, der Kunstkenner unterscheide sich vom Kunsthistoriker dadurch, dass er von der alten Kunst etwas weniges verstehe, indess, falls er zur feinern Sorte derselben gehöre, nichts darüber schreibe, der letztere dagegen viel darüber schreibe, ohne das geringste davon zu verstehen, während die Maler, die mit ihrer Technologie grossthun, im allgemeinen weder das eine noch das andere verständen."

Der Welsche, der von diesem Federkriege in Deutschland nichts zu wissen schien, musste laut auflachen über meinen Bericht, meinte jedoch, indem er im Gehen nachdenkend stille hielt, dass der Gegenstand allerdings derart wäre, eine interessante Controverse zu nähren. Sodann ging er eine Weile sinnend vorwärts, ohne ein Wort zu sagen, bis wir endlich an einem grünen Platz am Arno angelangt waren, wo er mich zum Ausruhen

einlud. — Es war ein glänzender Herbstabend; der schwarze Thurm des Palazzo vecchio stieg schlank und stolz in den blauen Himmel hinauf, und in der Ferne sah man in lichtgetränktem Duft die bläulichen Berge von Pistoja und Pescia hervorragen. Als wir uns niedergelassen, sagte er: „Sie erzählten mir also, dass in Deutschland und Paris die Kunsthistoriker die Kunstkenner und diese ihrerseits wieder jene als solche nicht gelten lassen wollen?“

„Nicht doch, mein Herr“, erwiderte ich; „die Kunstkenner sagen von den Kunsthistorikern, sie schrieben über Dinge, die sie gar nicht kennten, wogegen die Kunsthistoriker ihrerseits die Kunstkenner über die Achseln ansehen und blos als ihre Handlanger, die ihnen das Material zuführten, betrachten, die aber selbst von dem Lebensorganismus der Kunst keinen Begriff hätten.“

„Ich denke doch“, meinte mein Begleiter, „dass die Herren Kunstprofessoren in Deutschland und in Paris etwas zu weit in ihrem Urtheile gehen und dass sie die Sache, um die es sich handelt, nicht hinlänglich sich überlegt haben.“ „Die Streitfrage ist übrigens nicht von gestern her“, fügte er hinzu, „sondern sie ist eine schon sehr alte. Mir scheint sie in der That nicht ganz ohne Interesse zu sein, und daher würdig, unparteiisch und vorurtheilsfrei geprüft zu werden.“ „Ein Kunstkenner“, fuhr er dann fort, „was ist er anders als ein Kenner der Kunst?“

„Dem Worte nach allerdings“, bemerkte ich. „Ein Kunsthistoriker dagegen ist ein solcher, welcher die Entwickelung der Kunst von ihrem ersten Athemzuge bis zu ihrem endlichen Verscheiden verfolgt und uns dann dieselbe erzählt — nicht wahr?“

„So wenigstens sollte es sein. Um aber die Entwickelung irgendeiner Sache darzustellen, ist es doch nöthig“, meinte der Italiener, „dass man die Sache selbst, von der man spricht oder schreibt, genau kenne. Ohne

sich vorher mit der Anatomie vertraut gemacht zu haben", fügte er hinzu, „können Sie doch schwerlich mit der Physiologie sich befassen."

„Auch dies scheint mir klar", sagte ich. — „Wie der Botaniker seine Pflanzen", fuhr er dann weiter fort, „der Zoologe seine Thiere kennen muss, damit er beim ersten Blick den jungen Löwen von der Hauskatze, die Feige von dem Kürbis zu unterscheiden wisse, so ist auch der Kunsthistoriker angehalten, mit seinen Gebäuden, Statuen und Bildern vertraut zu sein, will er vorerst sich selbst, sodann seinen Zuhörern oder Lesern einen richtigen Ueberblick über dieselben verschaffen. — Wer auf einen Berg steigt, sagt ein alter Schriftsteller, ohne vorher die Ebene kennen gelernt zu haben, der weiss, oben angelangt, nicht zu sagen, ob die Bäume dort unten Oliven oder Weiden, ob es Pappeln oder Cypressen sind, d. h. ob er eine nordische oder eine südliche Landschaft vor sich habe; daher, meine ich, sollte man sich zuvor etwas mit der Ebene bekannt machen, will man von der Höhe herab das Gesammtbild der Gegend richtig auffassen und schildern. Ist dies nicht der Fall, so kann doch, wahrlich, die Beschreibung der Landschaft nur aus leeren, auf jede beliebige Landschaft passenden Phrasen und hochklingenden Gemeinplätzen bestehen und wird daher keineswegs zutreffend sein."

„Dieser Art sind aber die meisten der sogenannten kunstgeschichtlichen Bücher", erwiderte ich.

„Vor Zeiten", antwortete der Italiener, „das gebe ich Ihnen gern zu, vor Zeiten war dies allerdings überall in Europa der Fall. Die Lehrer der Kunstgeschichte waren in der Regel ästhetische Literaten oder auch gelehrte Archäologen, die für die Kunst keinen wahren Sinn hatten und von ihr auch nichts anderes wussten, als was sie eben aus den Büchern ihrer Vorgänger auswendig gelernt oder etwa mündlich von Akademie-

professoren der Malerei vernommen hatten. Heutzutage jedoch soll es, wie ich höre, in Paris und in England und zumal in Deutschland in dieser Beziehung ganz anders bestellt sein. Da haben sie ja tüchtige, weltberühmte Docenten der Kunstgeschichte fast an jeder Universität, von denen jeder seinerseits jährlich treffliche Schüler heranzieht und zu zukünftigen Nachfolgern ausbildet."

„Ach, leider, viel zu viele", bemerkte ich ihm. „Die Lehrer, wie Sie dieselben sich vorzustellen belieben, sind selbst im gelehrten Deutschland die Ausnahme von der Regel, denn auch hier gilt das Sprichwort: An den Früchten erkennt man die Güte des Baumes. Nun sehen Sie sich doch die Leute an, die dergleichen Vorlesungen angehört haben und davon begeistert in eine Kunstsammlung treten. Entweder stehen sie da wie der Bauer in der Menagerie, oder aber, falls sie zu der wissenschaftlich gebildeten Klasse der Menschheit gehören, sieht man sie, in einer Art Kunstdusel befangen, an die Bilder herantreten, ohne dass sie recht wüssten, was sie mit denselben anfangen sollen. Dem einen verwehrt die soeben vom Lehrer gegebene schwunghafte Definition des «Schönen», das vor ihm stehende Gemälde Tizian's oder Correggio's schön zu finden; dem andern kribbeln die verschiedenen Malernamen im Kopfe herum und lassen ihn das Bild vor seinen Augen nicht sehen, denn der junge Mann erinnert sich nicht mehr recht, ob sein Lehrer den Perugino über den Botticelli oder aber diesen über jenen, den Tizian über den Giorgione oder diesen über den erstern gestellt hat; und ich spreche hier, wie gesagt, von den allergebildetsten unter den Kunstfreunden. Die grosse Menge jedoch, welche Bildergalerien besucht, findet keine andere Freude an einer Statue oder an einem Gemälde, als das Nachgebildete mit dem Urbilde zu vergleichen, eingedenk des Lehrsatzes, dass die Kunst nichts anderes sein soll

als der Affe der Natur. Und da vergessen die guten Leute, wie sich dies von selbst versteht, vor einem Bildniss des Denner oder des Seibold das daneben hängende eines Tizian oder eines Holbein.“

„Leider“, meinte mein Begleiter, „ist es auch bei uns ungefähr so, während doch jeder gebildete Mensch von seinem Lehrer wenigstens so viel gelernt haben sollte, um an einem Gemälde denselben Genuss zu haben, den ihm ein gutes Gedicht oder eine interessante Novelle bietet.“

„Wie ist das möglich, mein lieber Herr“, unterbrach ich ihn, „wenn der Lehrer, selbst der Sprache der Kunst unkundig, entweder nur trockene Künstlernamen und Daten oder nichtssagende Biographien aufzuzählen weiss oder seine Zuhörer mit allgemeinen ästhetischen Gemeinplätzen abspeist! Ich meinte doch, dass die Pflicht eines Lehrers der Kunstgeschichte vor allem die sein sollte, seine Schüler auf das Charakteristische in einem Kunstwerk aufmerksam zu machen. Die Schüler sollten lernen auch mitten unter den altmodischen, eckigen Künstlern des Quattrocento sich heimisch zu fühlen, mit denselben geistig verkehren zu können. Um so höher würde dann ihr Genuss sein vor den erhabenen Werken eines Raffael, eines Tizian, eines Giorgione, eines Correggio. Warum weiss die grössere Zahl der gebildeten Leute, selbst in Deutschland, nichts mit den Werken des grossen Dürer anzufangen? Darum, weil sie nicht gelernt haben zu sehen, weil das Eckige, oft Unschöne, jedoch stets Charaktervolle der Dürer'schen Ausdrucksweise ihnen unverständlich geblieben ist.“ —

„Alles, was Sie mir erzählen, ist sehr traurig“, bemerkte der Italiener. „Ich hätte geglaubt, dass es nur bei uns hier in Italien, wo der Wahlspruch *inertia est sapientia* noch immer Geltung hat, so übel um die künstlerische Bildung der Menschen bestellt wäre, dass man dagegen in den andern gebildeten Ländern Europas,

vornehmlich in Deutschland, bedeutende Fortschritte, wie in den übrigen Wissenschaften, so auch in der Kunstkenntniss gemacht hätte.“ „Ich fürchte jedoch“ — fügte er lächelnd hinzu —, „dass Sie das Uebel mit gar zu schwarzen Farben darzustellen belieben. Dass die Dilettanten allenthalben, nicht nur hier in Italien, sondern auch in Frankreich, Russland, England und Deutschland, sowol in der bildenden Kunst als in der Literatur, nur dem sinnlichen Genuss fröhnen, das mag wol sein, da die hohen Freuden, die das Wissen dem Menschen bietet, im Schweisse unsers Angesichts erworben sein wollen. Haben wir es nicht so weit gebracht, vor allem ein Kunstwerk analysiren zu können, um von der Analysis sodann zur Synthesis zu gelangen, so dürfen wir doch kaum sagen, dass wir im Stande sind, ein Gemälde zu begreifen. Und solch eine Bildung darf man, wahrlich, doch nicht von der grossen Menge verlangen. Das gebildete Publikum in Deutschland jedoch, das sehr gross ist, ja grösser als in allen andern Ländern Europas zusammen, würde gewiss kaum so viele Bücher über Kunst lesen, wäre es nicht von dem Wunsche beseelt, in denselben etwas mehr als blos Sinnengenuss zu finden, und . . . .“

„Mein lieber Herr“, fiel ich ihm ins Wort, „ein gebildeter Mensch, der die Geduld gehabt, die dicken Bände, die ihm jährlich über Kunst geboten werden, fertig zu lesen, weiss am Ende, wie dies auch mir erging, ungefähr soviel davon als zuvor. Er hat allerdings dabei herrliche Phrasen und ästhetische Maximen zu lesen bekommen, die seine Ohren berauschten und seinen Geist kitzelten, und hat dabei vielleicht zugleich auch ein paar Dutzend nagelneuer Künstlernamen und Kunstwörter im Gedächtniss behalten, womit er etwa in einer Theegesellschaft sich brüsten kann; allein alle diese Namen und Daten sind nichts als leerer Schall und können ihm daher ebenso wenig als die schwung-

vollen Phrasen und ästhetischen Recepte irgendeinen geistigen Gewinn bringen."

„Darf ich demnach Ihren Worten trauen, so hätten wir überall in Europa grossen Mangel an tüchtigen, sachkundigen Lehrern der Kunstgeschichte, und dies aus dem einfachen Grunde, weil man noch immer, nach altem Brauch, fortfährt, diese Geschichte in den Büchern und nicht in den Kunstwerken selbst zu studiren."

„Dies mag allerdings auch ein Grund sein", sagte ich. „Viele und schlechte Lehrer erziehen Halbwisser und diese verursachen überall, sowol in der Wissenschaft als in der Politik, Wirrwarr und Anarchie."

„Sehr wahr", bemerkte mein Begleiter, „deshalb habe ich auch immer gedacht, dass wer andern die Geschichte der Kunst beschreiben und erklären will, vorerst doch sich selbst einen klaren Begriff von den Kunstwerken, aus denen ja die Kunst besteht, verschaffen sollte, oder mit andern Worten, dass er vor allem angehalten sein sollte, diese Werke, seien es Bilder, seien es Statuen oder Gebäude, mit dem Verstand anzuschauen und zu analysiren, in denselben das Wichtige vom Unbedeutenden zu erkennen, kurz sie verstehen zu lernen."

„Sie sprechen hier", entgegnete ich ihm, „von der formalen Kunst, d. h. von der äussern Kenntniss der Kunstwerke. Und ich gebe Ihnen gern zu, dass Sie in gewisser Beziehung auch darin recht haben mögen. Allein der deutsche Kunstphilosoph würde seinerseits Ihnen bemerken, dass vor dem formalen Kunstwerk im Kopfe des Künstlers die Idee dazu bereits existirt und dass gerade diese Idee zu erfassen, zu ergründen und zu erklären der Hauptgegenstand sei, der den echten Kunsthistoriker beschäftigen sollte, oder mit andern Worten, dass vornehmlich das innere oder «centrale» Verständniss der Kunstwerke die wahre Aufgabe ist, die zu lösen der Kunsthistoriker berufen

sei. Der Kunstgeschichtschreiber aber würde seinerseits Ihnen entgegnen, dass das Hauptinteresse der Kunstgeschichte nicht sowol auf die Kunstwerke selbst, sondern vielmehr auf die Cultur des Volkes, aus der diese Kunstwerke hervorgegangen und von der sie bedingt wurden, gerichtet sein müsse.“

„Dann hätten wir jedoch, abgesehen davon, dass man schwerlich eine Sache innerlich erkennen kann, ohne sie vorher auch äusserlich erkannt zu haben, dann hätten wir“, sagte der Welsche, „keine Kunstgeschichte mehr, sondern auf der einen Seite eine Kunstpsychologie, auf der andern eine Geschichte der Civilisation; zwei allerdings sehr schöne Branchen der Philosophie, allein wenig geeignet, das Kunstverständniss und somit den wahren Kunstgenuss zu fördern. Nicht dass ich etwa leugnen wollte, dass über die Ursachen gewisser stilistischer Neuerungen einzig und allein die Culturgeschichte uns genügende Rechenschaft geben kann. Diese Fälle kommen jedoch seltener vor, als man dies zugeben will.“ „Damit will ich durchaus nicht sagen“, fügte er mit Lebhaftigkeit hinzu, „dass es nicht wünschenswerth sei, dass der Professor der Kunstgeschichte von Zeit zu Zeit, wenn gerade eine passende Gelegenheit dazu sich bietet, seine Schüler vom Studium der Form und der Technik ab in die höhern Regionen des Gedankens hinaufführe, oder mit andern Worten, dass er vom einzelnen Theil absehe und die Zuhörer oder Leser auf das Allgemeine aufmerksam mache — dass er sie lehre, den Zusammenhang der Entwickelungsepochen der Kunst zu verstehen und endlich über die Thatsachen sich zu erheben und dieselben zu beurtheilen. Allein meiner Ansicht nach dürfen solche Ascensionen nur mit Maass und zu rechter Zeit stattfinden, da sonst der Schüler nur zu leicht verleitet wird, in den alten Fehler zu verfallen und die eigenen Gedanken in das Object hineinzulegen, statt die das Object belebenden

Gedanken aus demselben herauszulocken. Der Schüler sollte, meinte ich, vor allem lernen, das Kunstwerk so vernünftig und zugleich so liebevoll zu befragen, bis das Bild oder die Statue, durch seine einsichtsvolle Liebe erwärmt, ihm Antwort gibt, und so muss doch die Grundlage alles Kunststudiums die Form und die Technik bleiben.“ „Alle Wissenschaften“, fügte er hinzu, „sind ja auf Beobachtung und Erfahrung gegründet: *Per varios usus artem experientia fecit, exemplo monstrante viam.*“

„Das alles klingt sehr schön“, bemerkte ich ihm, „und mag auch ganz richtig sein; allein welche Kosten an Zeit und Geld würden Sie nicht dem Kunstbeflissenen auferlegen, falls er Ihren Rath befolgen sollte; gar wenige wären in der Lage Kunsthistoriker zu werden. Durch Ihre Vorschriften, mein lieber Herr, dürften Sie gewiss die jungen Leute vor der Kunst eher abschrecken und sie von ihr entfernen, als dieselben ihr zuführen, und damit würden Sie ja hunderten und aber hunderten den Broterwerb wegnehmen.“

„Lassen wir den Broterwerb aus dem Spiele“, erwiderte trocken mein Begleiter; „wer die Kunst oder die Wissenschaft als eine Kuh ansieht, die ihn ernähren soll, dem rathe ich eher zum Bankier, zum Advocaten, zum Wirth oder zum Apotheker sich auszubilden. Das Studium der Kunst, wie ich es im Sinne habe, mag allerdings viele, viele Jahre Zeit in Anspruch nehmen, dies gebe ich Ihnen gern zu. Was jedoch die Geldkosten anbelangt, so kommt es mir vor, als ob Sie dieselben gar zu sehr überschätzen. Wie der Botaniker unter seinen Pflanzen, frischen und getrockneten, der Mineralog und Geolog unter seinen Steinen und Fossilen lebt und webt, so soll der Kunstkenner zwischen seinen Photographien, und ist derselbe wohlhabend, womöglich auch unter Gemälden und Statuen leben. Das ist seine Welt, worin er das Auge täglich zu üben und

zu verfeinern hat; denn *visus, qui nisi est verus, ratio quoque falsa sit omnis.* Es versteht sich von selbst, dass der Kunstfreund dabei auch das Studium der umgebenden Natur keinen Tag vernachlässigen darf; will er die Werke der Kunst verstehen, so muss er doch selbst Künstler sein, d. h. er muss lernen, die Menschen und Dinge um sich herum mit dem Auge des Künstlers anzusehen."

„Gegen diese allzu grossen Forderungen, die Sie an den angehenden Kunstkenner stellen", sagte ich ihm, „wäre gar vieles einzuwenden. Erlauben Sie mir hier nur folgende Bemerkung zu machen: Wie wollen Sie, unter anderm, dass der Anfänger in der Kunstwissenschaft im Stande sei, die Photographien der echten von denen der unechten Kunstwerke zu unterscheiden, photographirt man doch heutzutage alles durcheinander, Kraut und Rüben, Echtes und Falsches?"

„Nun", entgegnete der Welsche, „weshalb besuchen wir denn die Vorlesungen des Kunsthistorikers, wäre es nicht, um von ihm Anleitung zu erhalten, selbst denken und sehen, das Echte vom Falschen, das Bedeutende vom Unbedeutenden unterscheiden zu lernen? Wir gehen doch nicht in die Schule, um uns vom Lehrer wörtlich das hersagen zu lassen, was wir zu Hause viel bequemer gedruckt lesen könnten, sondern wir gehen in die Schule, um durch die lebendigen, anregenden Worte des Lehrers für die Kunst begeistert zu werden, um durch seine Anleitung an Beispielen das Wahre vom Falschen, das Charakteristische in den Werken der grossen Meister, sei es in der Wahl und Auffassung des Gegenstandes, sei es in der Eigenthümlichkeit der Darstellung der Formen und der Farbenharmonie, erkennen zu lernen."

„Wir haben aber", fiel ich ihm ins Wort, „bereits gesehen, dass solche Lehrer, wie Sie sie wünschen, in der ganzen Welt höchst seltene Vögel sein dürften.

Ueberdies kommt es mir so vor, als ob Sie in Ihren Forderungen an den Kunsthistoriker doch viel zu weit gingen. Wie darf man auch von einem Manne verlangen, er solle, bei unserer so knappen Lebensdauer, alle alten Maler kennen und voneinander unterscheiden lernen, und nun gar ein vielbeschäftigter Director oder Professor, der ja ausserdem seine Kataloge und Bücher anzufertigen hat, wo ums Himmels willen soll er die Zeit hernehmen, um alles selbst zu untersuchen und zu prüfen, und sogar den Meistern zweiten und dritten Ranges nachzugehen? Wie wollen Sie, dass derselbe z. B. die Ergebnisse der Kunstkenner controlire, die guten von den schlechten scheide, wenn er nicht selber Kenner ist — da es ja bekanntlich unter den Kunstkennern ebenso viele Nullen gibt als unter den Kunsthistorikern?! — Nein, was man von ihm verlangen darf, ja fordern sollte, ist, dass er wenigstens mit den Bahnbrechern, mit den Hauptmeistern jeder Kunstschule vertraut sei, um die Werke derselben von denen ihrer Schüler und Nachahmer unterscheiden zu können, und nicht etwa, wie dies noch immer geschieht, eine beliebige Statue für das Werk des Michelangelo oder zweideutige Bilder für die Arbeiten Verrocchio's oder gar Leonardo's dem Publikum aufdrängt, welche, bei Lichte betrachtet, doch nur als Erzeugnisse schwacher Nachahmer der grossen Künstler sich herausstellen."

„Das, was Sie da sagen, mein Herr, ist alles schön und gut", antwortete lächelnd mein Begleiter, „nur fragt es sich, ob das eine ohne das andere zu erzielen ist. Ich kann ja doch die Grösse und Wesenheit eines Menschen nur dann richtig messen und beurtheilen, wenn ich denselben neben einen andern, sei er grösser sei er kleiner, stelle und ihn mit demselben vergleiche. Nehmen wir z. B. an, was ja auch möglich ist, Ihr Kunsthistoriker besuche eine Bildergalerie, um darin vornehmlich den Tizian zu studiren, wie könnte da der brave Mann, ist es ihm wirklich ernst um die Sache,

vor den in derselben Sammlung ihm ebenfalls entgegenleuchtenden und zuwinkenden Gemälden der grossen Vorgänger und Zeitgenossen des Cadoriners sein Auge ganz und gar verschliessen? Sollte man nicht annehmen dürfen, dass ihn sein Wissensdurst vom Studium der Werke Tizian's nicht auch zugleich auf das Studium der Gemälde seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen, der Brüder Bellini, des Carpaccio, des Giorgione, des Lorenzo Lotto, des Pordenone, des Palma u. s. w., leiten müsse? Doch lassen wir diesen Streitpunkt fallen, genügt es mir doch vorderhand, dass Sie mir zugeben, man dürfe von einem Kunstgeschichtschreiber wenigstens verlangen, die Hauptmeister, die grossen Personalitäten der verschiedenen Kunstschulen insoweit zu kennen, dass er dieselben von ihren Schülern und Nachahmern mit relativer Sicherheit zu unterscheiden wisse."

„Ja, dies scheint mir eine billige Forderung zu sein", antwortete ich.

„Meinen Sie aber", fuhr mein Begleiter fort, indem er stille hielt und dabei lächelnd mir ins Auge sah, „meinen Sie, dass dies eine so leichte Sache sei? Ich kann mich doch nicht an das Studium der Werke z. B. Leonardo's oder Raffael's machen, ohne zuvor in allen andern Kunstschulen Italiens gründlich mich umgesehen zu haben. Und will ich sodann Leonardo oder Raffael näher kennen, diese zwei Heroen der Kunst richtig auffassen und beurtheilen lernen, so muss ich nicht nur die Werke der Kunstschule, aus der sie hervorgegangen, auch ins Auge fassen, sondern ich muss selbst ihre Vorgänger und Zeitgenossen und ihre unmittelbaren Schüler zu beurtheilen gelernt haben, um sagen zu können, welche Vortheile durch den Meister seiner Schule gebracht wurden in der Auffassung, in der Darstellung, in der Technik. Steht mein Urtheil nicht auf dieser soliden und breiten Basis, so wird dasselbe stets doch nur einseitig und lückenhaft bleiben, mit einem Worte,

ich werde auf den Namen eines Kunstverständigen keinen Anspruch erheben dürfen.“

„Aber, mein lieber Herr“, unterbrach ich ihn, „dergleichen weitläufige und langwierige Studien, wie Sie sie dem Kunsthistoriker zumuthen, würden ja denselben nach und nach in einen blossen Kunstkenner verwandeln! Auch bliebe ihm keine Zeit mehr übrig, die wahre Kunstgeschichte zu betreiben.“

„Sie haben“, antwortete der Italiener mit lächelnder Miene, „den Nagel auf den Kopf getroffen. Ja, ganz richtig, Ihr Kunstgeschichtschreiber würde allmählich verschwinden — was ja, wie Sie mir zugeben werden, kein grosser Schaden wäre — und aus ihm würde, wie aus der Raupe der Schmetterling, der Kunstkenner sich nach und nach entpuppen.“

„Was Sie mir da sagen“, bemerkte ich ihm, etwas unangenehm überrascht über seine triumphirende Miene, „was Sie da behaupten, kann ich Ihnen durchaus nicht zugeben. Und zum Beweise, dass Sie im Unrecht sind oder wenigstens in Ihren Ansprüchen an den Kunsthistoriker viel zu weit gehen, wollen Sie mir erlauben, Ihnen die neuesten zwei Werke über Raffael Sanzio entgegenzuhalten. Das eine derselben, ein wahrer Prachtband, ist in Paris erschienen, das andere in Berlin, also in den zwei «Centralpunkten» aller geschichtlichen Kunstforschung. Und hat das erstere in ganz Paris, und somit in der ganzen gebildeten Welt, Beifall bei alt und jung gefunden, so darf man vom Buche des berliner Kunstprofessors sagen, dass es wenigstens an den Ufern der Spree mit wahrem Jubel begrüsst wurde. Nun kann ich aber versichern, dass beide Verfasser wol Kunsthistoriker, und zwar vom reinsten Wasser, allein keineswegs Kunstkenner sind. Ja, beide Herren würden es Ihnen sogar sehr übel vermerken, wollten Sie sie als Kunstkenner betrachten, denn das «Bilderbegucken» ist ihnen geradezu ein Dorn im Auge.“

„So etwas“, unterbrach mich laut auflachend der Welsche, „so etwas würde mir auch nicht im Traume einfallen.“ Er fuhr dann mit sichtlicher Lebhaftigkeit fort: „Nein nein, mein Herr, nur durch eingehende, mit Ernst und Liebe gepflegte Studien wird der Kunstfreund, ohne es zu wissen, mit der Zeit zum Kunstkenner, und dieser wieder, ohne sich dessen zu versehen, zum Kunsthistoriker, falls nämlich der Stoff dazu in ihm liegt, was doch, wie sich von selbst versteht, die *conditio sine qua non* ist. Jeder junge Mann kann wol *a priori* sagen: ich will Pfarrer, Advocat, Professor, Feldmesser, Arzt, Ingenieur, ja sogar, hat er Geld, ich will Deputirter werden, es wäre aber lächerlich, wollte ein Jüngling von 20 oder 24 Jahren sagen: ich will Kunstkenner oder gar Kunsthistoriker werden.“

„Und doch“, bemerkte ich ihm, „geschieht dies täglich, und zwar wenn einer in andern Fächern des menschlichen Wissens stecken blieb und einsah, dass er damit zu keinem Broterwerb es bringen kann.“

„Dies will gar nichts sagen“, antwortete mein Begleiter, „vorausgesetzt, dass es die Ausnahme und nicht die Regel sei. In jeder Branche des menschlichen Wissens ereignen sich ja solche Fälle, in den Wissenschaften sowol wie in den ausübenden Künsten. Kommen wir jedoch wieder zu unserm Thema zurück. Ich wollte also nur sagen, dass der Keim des Kunsthistorikers, falls eben einer da ist, nur im Kopfe des Kunstkenners sich entwickeln und da aufblühen kann, oder mit andern Worten, dass dem künftigen Kunstgeschichtschreiber die Grundzüge seiner Geschichte in der Pinakothek und nicht etwa in der Bibliothek aufgehen müssen; um es kurz zu sagen, um Kunsthistoriker zu werden, muss man vor allem Kunstkenner sein.“

„Auch mir“, sagte ich, „wollte diese Ihre Ansicht

stets als die richtige erscheinen, nämlich, dass erstens ohne innern Trieb keiner sich kunstwissenschaftlichen Studien hingeben sollte, und zweitens, dass nur das Studium der Werke der Kunst selbst im Stande sei, den Beruf, eine Geschichte der Kunst zu schreiben, im Menschen heranreifen zu lassen. Ich kann wol theoretisch der ästhetisch gebildetste Mensch sein, ohne einen Funken Sinn für bildende Kunst zu besitzen. *Exempla sunt odiosa.*“

„Sehr wahr“, bemerkte der Italiener, „und doch sind fast alle unsere neuern Kunstgeschichtschreiber hier in Italien nichts anders als Aesthetiker und meistens dazu noch Aesthetiker von einer nicht sehr kurzweiligen Sorte, weshalb denn auch die Kunstgeschichte bei uns ihre Aufgabe hauptsächlich darin sucht, durch pomphafte Beschreibung der Bilder, durch wohlklingende Phrasen, mehr oder weniger pikante Aperçus und Analogien zu glänzen und den Leser zu bestechen: eine Beschäftigung, die für den, der sich ihr unterzieht, vielleicht unterhaltend sein mag, dem ernsten Leser jedoch nicht nur keinen bleibenden Gewinn bringt, sondern ihm meist auch nur Langeweile verursacht und seinen Geist abstumpft. Auch pflegen unsere Kunsthistoriker, namentlich die Localforscher und die vom Staat besoldeten, mit strenger, ja peinlicher Gewissenhaftigkeit sich an die Ueberlieferungen festzuklammern, mögen diese auch noch so läppisch und abgeschmackt klingen.“

„Dies geschieht nicht nur bei Ihnen in Italien“, sagte ich ihm, „es geschieht geradeso auch bei uns in Russland; denn wer ein Amt zu erhaschen oder ein solches zu behalten strebt, der darf beileibe nicht an der Ueberlieferung rütteln, wäre es auch nur um gegen die Vorurtheile seiner Protectoren und seiner Clienten im Reich nicht zu verstossen.“

„Ich will nicht sagen“, bemerkte der Florentiner, „dass die Tradition ganz und gar zu verachten sei; nur

darf man dieselbe nicht als Evangelium betrachten, sie soll der Kritik nicht den Mund stopfen wollen. Bei der Bestimmung von Kunstwerken aber hat dieselbe fast allen Anspruch auf Geltung verloren. Wenn ich bedenke, welche absurde Sagen, selbst über Menschen und Ereignisse der Weltgeschichte unserer Tage, sei es aus Parteileidenschaft, sei es aus Leichtsinn oder gar aus der dem Menschen angeborenen Sucht, den einfachsten Vorfall, um ihn interessant zu machen, durch Vergrösserung oder Verkleinerung zu entstellen, ja oft geradezu unkenntlich zu machen, in Umlauf gebracht worden sind und somit die Bedeutung der Tradition erworben haben; wenn ich ferner bedenke, wie andere durch Tradition auf uns gekommene Sagen durch die neuere Kritik als Luftgespinste erkannt und aus der Völkergeschichte, wo dieselben sich eingenistet hatten, bereits ausgemerzt worden sind, so erscheint mir das grosse Mistrauen, das mir aus langer Erfahrung die sogenannte Tradition einflösst, die an die Persönlichkeit der alten Künstler, sowie auch an gar manches Kunstwerk gleich einem Pilz sich angeklammert hatte, nicht ganz unberechtigt. Ich glaube daher, dass die Tradition in der Kunstgeschichte ungefähr denselben, wenn nicht vielleicht einen noch geringern Werth für den Forscher haben dürfte, als dieselbe in der Weltgeschichte verdient. Und davon mögen ein paar Beispiele genügen, um Sie zu überzeugen, dass auch dieses Hülfsmittel, über das so viel Lärm von den Kunsthistorikern gemacht wird, nur mit der grössten Vorsicht angenommen werden darf. Die Tradition liess den Maler Andrea del Castagno als den Mörder seines Freundes und Arbeitsgenossen Domenico Veneziano so lange erscheinen, bis durch das Verdienst unsers bekannten Archivars Milanesi ein schriftliches Document ans Licht gebracht wurde, aus welchem erhellt, dass der Mörder vor dem Ermordeten das Zeitliche gesegnet

habe. Nach der Tradition wäre Leonardo da Vinci in den Armen des kunstliebenden Königs Franz I. gestorben, während es nun als Thatsache feststeht, dass Seine Majestät, der König der Franzosen, am Sterbetage des Leonardo sich gar nicht an jenem Orte befand und wahrscheinlich ganz anderes zu thun hatte, als dem alten Künstler pietätsvoll die Augen zu schliessen. Die Tradition berichtete uns durch Vasari, dass der junge Raffael von seinem Vater dem Lehrer Perugino vorgestellt und anempfohlen worden sei; nach der Tradition hätte der alte Gianbellino, als Senator verkleidet, dem Antonello da Messina die neue Weise in Oel zu malen verstohlen abgelauscht; die Tradition lässt ferner noch immerfort das niedliche, vielbewunderte Modellstudium eines hübschen römischen Mädchens in der Barberini-Galerie als das nach dem Leben gefertigte Bildniss der Beatrice Cenci gelten; die Tradition endlich will, dass der junge Raffael seinem Lehrer Pintoricchio die Cartons zu dessen Wandmalereien in der sienesischen Dombibliothek gemacht habe. Von den einfältigen Bildertaufen, die durch Tradition bei uns noch immer Geltung haben, will ich gar nicht reden, da ich Sie damit gar zu sehr ermüden würde."

„Ganz gewiss", sagte ich.

„Hat nun eine vorurtheilsfreiere und somit einsichtigere Kritik", fuhr er fort, „in unsern Tagen eine Reihe solcher fader, ja geradezu kindischer Erfindungen zu nichte gemacht, so ist damit keineswegs gesagt, dass ihr nicht gar viel noch zu thun übrigbliebe. Aber lassen wir diesen untergeordneten Gegenstand vorderhand beiseite und wenden wir uns wieder zu dem vorhin ausgesprochenen Grundsatz, nämlich, dass die Geschichte der Kunst einzig und allein vor den Werken der Kunst selbst studirt werden muss. Ueber den Büchern verliert der Mensch fast immer sich selbst. Zwar gebe ich gern zu, dass der Begriff, den wir uns

durch gute Abbildungen und Darstellungen von der Kunst der Aegypter, der Hindus, der Assyrer, der Chaldäer, der Phönizier, der Perser u. s. f., sowie der Anfänge der griechischen Kunst verschaffen können, nicht blos förderlich für unsere allgemeine Bildung sei, sondern ich bin auch überzeugt, dass dergleichen Studien den Kunstsinn in uns schärfen und erweitern, vorausgesetzt natürlich, dass wir einen solchen haben. Die Kunst jedoch, die mit unserer eigenen Cultur im innigsten Zusammenhang steht, die allein können wir vollkommen verstehen und in uns aufnehmen, und diese Kunst müssen wir, wie gesagt, nicht sowol aus Büchern und aus schriftlichen Documenten, sondern vor allem aus den Kunstwerken, und dies im Lande selbst, auf dem Boden und in der Luft, wo diese erzeugt wurden und gross geworden sind, kennen lernen. Wer den Dichter will verstehen, sagt Goethe, muss in Dichters Lande gehen."

„Alles", erwiderte ich, „was Sie da vorbringen zur Unterstützung Ihrer Thesis, dass nämlich nur ein eindringliches, unausgesetztes Studium der Form und der Technik zur wahren Kunstkenntniss führen könne, und dass somit keiner an die Kunstgeschichte sich wagen dürfe, ohne vorher Kunstkenner geworden zu sein, alles dies mag wahr und richtig sein, ich will es weder bejahen, noch verneinen, da ich in meinen Studien noch nicht so weit vorgerückt bin, um mir erlauben zu dürfen, Ihnen mit Nachdruck beizupflichten oder auch zu widersprechen. Was ich aber Ihnen schon im voraus versichern kann, ist, dass sowol die heutigen Kunstkenner als die Kunsthistoriker in Europa, wenigstens wie ich dieselben zu kennen Gelegenheit hatte, über diese Ihre Zumuthungen Ihnen herzlich ins Gesicht lachen dürften. Diese Herren würden Ihnen entgegnen, dass der wahre, von der Natur prädestinirte Kunstkenner und Kunsthistoriker allen diesen Geist und Zeit tödtenden Plunder, den zu besitzen Sie ihm ans Herz

legen, gar nicht nöthig hat, sondern dass für ihn der Totaleindruck, den ein Kunstwerk, möge dies ein Bild oder eine Statue sein, auf ihn macht, vollkommen hinreiche, um ihn den Meister, sei es des Gemäldes, sei es der Statue, auf den ersten Blick erkennen zu lassen, und dass sie ausser dem Totaleindruck oder der Intuition und ausser der Tradition nur noch das schriftliche Document gelten lassen, um zur völligen Gewissheit zu gelangen, dass ein Kunstwerk von diesem oder jenem Meister herrühre; alle anderen Hülfsmittel aber möchten höchstens blöden Augen einen Dienst leisten, etwa wie die Schwimmblase denen, die nicht schwimmen können — falls sie nicht sogar dazu dienten, in das Studium der Kunst eine heillose Verwirrung zu bringen und «den gefährlichsten Dilettantismus» gross zu ziehen.“

„Diese Einwendungen“, antwortete der Florentiner, „werden auch hierzulande gegen die Würdigung der Formen und der Technik, d. h. gegen eingehendere analytische Untersuchungen, erhoben und zwar am lautesten von denen, die zu allem ernsten Studium weder Anlage noch Lust haben. Ja, ich kenne sogar Leute, denen man weder Verstand noch Bildung absprechen darf, die da glauben, dass eine Sache in Unehre komme, sobald man sie begriffen hat, und die daher dem Studium der Formen und der Technik in einem Kunstwerk ebenso abhold sind, als es etwa die Klerisei der Naturwissenschaft ist. Untersuchen wir nun, wenn Sie es erlauben, in aller Ruhe diese Ansicht. Sie sagten also, habe ich Sie richtig verstanden, der Kunsthistoriker in Deutschland und in Paris lege blos auf die Intuition und auf das schriftliche Document Gewicht, sehe dagegen das Studium der Kunstwerke selbst als zeitraubend und nicht zum Ziele führend an. Ich will nun keineswegs in Abrede stellen, dass in sehr vielen Fällen einem feinen und sehr geübten Auge der Total-

eindruck oder die Intuition allerdings allein hinreiche, um den Meister eines Kunstwerkes zu errathen — allein, wie bei uns ein Sprichwort sagt: «*l'apparenza inganna*», d. h. der Schein hat uns oft zum besten. Ich behaupte daher, und könnte es Ihnen durch hunderte von Beispielen bekräftigen, dass, solange die Bestimmung von Kunstwerken lediglich dem Totaleindruck anheimgestellt bleibt, ohne die Controle einer aus Beobachtung und Erfahrung gewonnenen Kenntniss der jedem grossen Meister eigenthümlichen Formen, wir fortfahren werden mit Unsicherheit uns zu bewegen, und dass folglich die Kunsthistorie wie zuvor auf wankendem Boden stehen wird. Der Ansicht jener Herren gemäss würde also der Kunstkenner, wie man zu sagen pflegt, ebenso gut als solcher geboren wie der Künstler?“

„Allerdings“, sagte ich; „dies ist die herrschende Meinung bei vielen unter den tonangebenden Kunstkennern unserer Tage.“

„Ich dagegen halte dafür“, erwiderte mein Begleiter, „dass sowol die eine wie die andere Thesis *cum grano salis* zu verstehen sei. Der Künstler wird allerdings insofern geboren, als es viele Menschen gibt, die gar keinen Sinn für Kunst auf die Welt mitbringen, wie es andererseits wieder ebenso viele gibt, die gar keinen Sinn für Wissenschaft besitzen. Nun glaube ich aber, dass ohne günstige äussere Verhältnisse und ohne Studium wir es in keinem Fache, weder in der Kunst noch in der Wissenschaft, zu etwas bringen. Ein Mensch mag mit mehr Talent für die bildenden Künste, ein anderer dagegen für irgendeine Wissenschaft auf die Welt kommen; ohne Studium und tägliche Uebung wird jedoch sowol der eine wie der andere ein Thor bleiben. Unsere grössten Künstler, wie z. B. Ghiberti, Pollajuolo, die Brüder Bellini, Correggio u. s. w., ja Raffael von Urbino selbst, waren

der Mehrzahl nach Söhne von Künstlern und wurden von ihren Vätern in ihrer frühesten Jugend für die Kunst bestimmt und in derselben unterrichtet; ohne den väterlichen Zwang würden mehrere unter ihnen, vielleicht Raffael selbst, sei es zur Wissenschaft, sei es zum Handel oder zur Industrie sich gewendet haben. So geht es ebenfalls mit den Kunstkennern. Diese müssen allerdings vor allem sinnlicher Natur sein, sie müssen ein Auge haben für den Reiz der Formen und der Farben, dürfen beileibe nicht den sogenannten Philosophenhöcker am Schädel tragen; allein der angeborene Kunstsinn, der durch Uebung zur Intuition wird, reicht doch nicht aus für die Kunstwissenschaft, wenn er nicht durch langwieriges Studium der Kunstwerke selbst verfeinert und ausgebildet wird. *Fuggi i precetti di quelli speculatori, che le loro ragioni non sono confermate dalla sperientia*, sagte schon Leonardo da Vinci («Leonardo da Vinci» von J. P. Richter, II, 304: «verschmähe die Lehren jener Kunstforscher, deren Auseinandersetzungen nicht durch die Erfahrung bestätigt sind»). Ich spreche aus Erfahrung, mein Herr. In diesem Lande aufgewachsen, wo leider dieselben pedantischen Maximen von alters her gäng und gebe sind, muss ich Ihnen offen gestehen, dass auch ich den nämlichen Ansichten huldigte, die, wie Sie mir sagten, in Paris und in Deutschland grassiren; sind wir ja hier in Italien seit alter Zeit von Jugend auf gewohnt, in allen Dingen das Losungswort jenseits der Berge uns zu holen. Und so tappte auch ich jahrelang, mich auf die blosse Intuition verlassend, im Nebel herum, und gerieth jedesmal in Harnisch, wenn ich Leute fand, die nicht geneigt waren, meine von mir für unfehlbar gehaltene Meinung zu theilen; — es hängt ja unser Urtheil viel mehr von unserm Willen als von unserm Verstand ab! Müde aller dieser Irrfahrten, fing ich dann an, die Bilder mir genauer anzusehen und einen

Meister mit dem andern zu vergleichen, und endlich glaube ich einen Weg gefunden zu haben, der, richtig verfolgt, uns aus dem Nebel heraus in eine reinere Luft bringen dürfte. Das eingehende Studium der Formen und der Technik führte mich nämlich, zu meiner grossen Freude, bald zur Ueberzeugung, dass dieser der einzige Weg ist, der uns, ich will nicht sagen jedesmal, jedoch in sehr vielen Fällen zum Ziele führen kann. Und in der That, haben nicht etwa alle Kunstkenner, von Vasari an bis auf unsere Zeit herab, jener zwei Hülfsmittel, d. h. der Intuition oder des sogenannten Totaleindrucks und des schriftlichen Documents, sich bedient, um Kunstwerke zu bestimmen? Wie weit dieselben damit gekommen, das sehen Sie ja selbst, nachdem Sie, wie Sie mir sagten, in Paris und in Deutschland so viele Bücher der Kunstgeschichte und der Kunstkritik zu lesen Gelegenheit hatten und bald inne wurden, dass fast jeder Kritiker eine von seinem Collegen verschiedene Meinung haben zu müssen glaubt."

„Leider", sagte ich ihm, „ist dies sehr wahr; alle jene Bücher und Schriften dienten nur dazu, mir das Kunststudium zu verleiden."

„Dass der Totaleindruck", fuhr mein Begleiter fort, „in manchen Fällen allein hinreicht, um festzustellen, ob ein Kunstwerk der italienischen oder der vlämischen, oder aber der deutschen Schule angehöre, und wenn es z. B. italienische Arbeit ist, ob es der florentinischen, der venetianischen oder umbrischen Malerschule u. s. f. zukomme; ja, dass es zuweilen einem ergrauten Praktiker durch blosse Intuition gelingt, in einem Bild oder in einer Statue den Meister desselben zu errathen, das versteht sich doch wahrlich von selbst; es ist dies eine Weisheit, die Sie ja in der Bude jedes Kunsttrödlers vernehmen können; denn in allen intellectuellen Dingen ist das Allgemeine die logische Bedingung des Besondern. Allein, ist diese Hauptfrage

einmal erledigt, und nehmen wir an, das Bild oder die Zeichnung gehöre der alten florentinischen Kunstschule an, so handelt es sich weiter dann, mit relativer Gewissheit zu bestimmen, ob es z. B. dem Fra Filippo Lippi oder dem Pesellino oder dem Sandro Botticelli oder dem Filippino Lippi oder aber irgendeinem der vielen Nachahmer der drei Meister zuzuschreiben sei. Sagt uns ferner der Totaleindruck, das Bild gehöre der venetianischen Schule an, so kommt es weiter darauf an festzustellen, ob der Schule Venedigs, oder der von Padua, ob der ferraresischen, der veronesischen u. s. w., d. h. ob es z. B. das Werk des Giambellino, des Vivarini oder des Mantegna, des Bartolommeo Montagna, oder des Tura oder des Liberale da Verona u. s. w. sei. Und um diese, in vielen Fällen nicht ganz leicht zu lösenden Fragen zu beantworten, da reicht, wie wir gesehen, der blosse Totaleindruck nicht immer aus. Ich spreche aus langer Erfahrung, mein Herr. Wird ja denn nicht immer noch, und zwar in öffentlichen Sammlungen, so manches Bild des Giambellino dem Mantegna, in den Uffizien in jüngster Zeit sogar dem Basaïti (631), in der veronesischen Pinakothek selbst der «florentinischen» Schule zugeschrieben (Nr. 77 Sala Bernasconi)? Und geschieht es nicht, dass man Bilder aus der Jugendzeit Correggio's hier dem Tizian (Uffizien, 1002), dort dem Francia (Pavia), Werke des Fra Bartolommeo dem Albertinelli (Louvre 17), des Giulio Romano dem Bagnacavallo (Louvre 309), Werke des Botticelli dem Filippino (Nat. Gallery), Werke des Sodoma hier dem Leonardo da Vinci, dort dem Sebastiano del Piombo, letzthin sogar dem Jan Scorel (Frankfurt), in der Albertina[1] und in Pest (Roxane) dem Raffael Sanzio zuschreibt? Will man

---

[1] In der Albertina erhielt jetzt die schöne Röthelzeichnung des Sodoma ihren richtigen Namen.

also die Arbeiten der Schüler und Nachahmer oder gar Copien von den Originalwerken der grossen Meister unterscheiden lernen, und zwar, ich will nicht gerade behaupten mit absoluter, so doch mit relativer Sicherheit, so kann dies doch nur auf die Weise geschehen, welche ich soeben angedeutet habe, d. h. durch die genaue Kenntniss der jedem Meister, d. h. jeder Persönlichkeit eigenthümlichen, für ihn charakteristischen Formen- und Farbenharmonie."

„Das mag sein", sagte ich, „allein, mein lieber Herr, jedes menschliche Auge sieht wieder die Form auf seine eigene Weise an."

„Ganz richtig", fiel der Italiener mir ins Wort, „ganz richtig, und somit sehen alle grossen Künstler die Formen ebenfalls auf ihre eigene Weise an und gerade deshalb sind dieselben für sie charakteristisch geworden, da ja die äussere Form keineswegs, wie viele meinen, zufällig und willkürlich ist, sondern von innern Ursachen abhängt."

„Allein sagen Sie doch lieber", fuhr er dann lächelnd fort, „dass die meisten Menschen diese verschiedenen Formen gar nicht sehen, am wenigsten vielleicht die Kunsthistoriker und Kunstphilosophen, wie Sie sie heissen; denn diese Herren, welche die Abstraction der Beobachtung vorziehen, pflegen in ein Bild wie in einen Spiegel zu schauen und sehen darin gewöhnlich nur das für sie stets so interessante eigene Ich. — Ich gebe Ihnen gern zu, dass es keine sehr leichte Sache ist, die Form richtig zu erfassen und zu sehen, ja, ich möchte fast sagen, richtig zu fühlen — hängt ja dies zum Theil auch von der physischen Construction des Auges ab; allein ich bin fest überzeugt, dass mit einem liebevollen, anhaltenden Studium ein begabter Mensch auch darin es weiter bringen kann, als man meinen sollte. Alles Studium erfordert ja Zeit und Musse, und die höchsten Güter werden von den Göttern uns nicht

geschenkt, wir müssen dieselben uns durch Anstrengung und Entbehrungen aller Art verdienen. Das wussten schon die alten Griechen und auch der grosse Leonardo da Vinci musste bei seiner Arbeit oft ausrufen: «*Tu, o Dio, ci vendi tutti li beni per prezzo di fatica.*» (O Gott, die wahren Güter schenkst du uns nicht, sondern willst, dass wir sie uns durch Mühe und Anstrengung verdienen.) Wollte ich von meiner eigenen Erfahrung Ihnen erzählen, so müsste ich gestehen, dass ein zwanzigjähriges Studium mich kaum über die Anfangsgründe der Formensprache gebracht hat; ich gebe jedoch gern zu, dass ein schnelleres oder langsameres Fortschreiten auch in dieser wie in allen andern Wissenschaften von der grössern oder geringern Begabung, die wir dazu mitbringen, abhängt. Ich z. B. habe diese so interessanten und so lohnenden Studien leider erst in meinen alten Tagen begonnen, wo der Gesichtssinn bereits etwas abgestumpft zu sein pflegt und auch das Gedächtniss uns gar oft im Stiche lässt. Diese Formen- und Farbensprache kann jedoch, geradeso wie die Lautsprache, nur im Lande selbst, wo sie entstand, gelernt und verstanden werden. Man mache sich darüber keine Täuschung. Sowol unser geistiges wie unser physisches Auge bringt nationale Vorurtheile mit sich — diese müssen nach und nach im fremden Lande abgestreift werden. Wir müssen mit der äussern sowol als auch mit der geistigen Atmosphäre des Landes uns so vertraut machen, dass wir uns daselbst einheimisch fühlen."

„Kunst und Wissenschaft", fiel ich ihm ins Wort, „kennen keine Nationalität, sie gehören der Menschheit an."

„Ganz wohl", entgegnete mir der Welsche, „allein auch dieses Axiom ist *cum grano salis* zu verstehen. Denn ich behaupte, dass jedes Volk sowol die Wissenschaft als auch die Kunst und Religion auf seine eigene Weise auffasst. Schwört z. B. nicht jede Nation auf die Weisheit der eigenen Doctoren, der eigenen

Philosophen, sogar der eigenen Bilderrestauratoren, denen allen sie mehr Zutrauen schenkt als den fremden?"

„Damit sagen Sie mir also", bemerkte ich mit Erstaunen, „dass zum Studium der Formensprache fast ein ganzes Menschenalter erforderlich sei! Mit dieser Angelruthe, mein lieber Herr, werden Sie, das kann ich versichern, wenig Fische ködern, sowol in der Alten als in der Neuen Welt."

„Daran liegt auch gar nichts", erwiderte stolz der Italiener. „Fühlt einer nicht Lust und Kraft in sich, so eindringendem Studium sich hinzugeben, da mag er unten am Fusse des Berges bleiben, den Rauchwolken seiner Pfeife brütend nachsinnen und dabei über die langsam den Berg Erklimmenden sich lustig machen. Für ihn haben die göttlichen Künstler nicht geschaffen. Oder versteht etwa einer die Feinheiten in den Werken der grossen Dichter der Vorzeit, wenn er nicht zuvor vor allem sich ihrer Sprache bemächtigt hat?"

„Ganz gut", sagte ich, „allein das grosse Publikum wird Ihre sogenannte Formensprache nie sich zu eigen machen. Die Menge, mein Herr, weiss ja kaum ein bedeutendes Gesicht eines Menschen von einem nichtssagenden zu unterscheiden; höchstens wird sie merken, dass der eine an der Stirn eine Warze, der andere eine Hasenscharte, eine Stumpfnase oder statt blauer schwarze Augen hat; mehr als das beachtet sie gewöhnlich an einem menschlichen Gesicht nicht."

„Ich weiss", sagte er, „dass es nur den von Gott Begnadigten gegeben ist, an der süssen Frucht der Kunst sich zu erlaben, und dass man nicht erwarten darf, dass die Bildung des grossen Publikums so intensiv sei, um, sei es die Kunst der Griechen und Römer, oder die eines Dante, eines Shakespeare, eines Goethe, eines Ariosto, oder eines Giotto, eines Masaccio, eines Leonardo da Vinci, eines Giorgione, eines Raffael, eines Dürer, eines Correggio in ihren Feinheiten zu empfinden

und in sich aufzunehmen; allein ich glaube trotzdem, dass ein vernünftigerer Schulunterricht, als der von den Jesuiten überall in Europa eingeführte, auch in diesem Punkte viel mehr zu leisten im Stande wäre, als wir gegenwärtig erreichen."

„Die nach Ihrer Ansicht von Gott Begnadigten", entgegnete ich, „mögen zu allen Zeiten sehr seltene Vögel gewesen sein. Jede Epoche hat ja ihre Mode und folglich auch ihre Kunst. Versteht daher das grosse Publikum, das ja immer nur in seiner eigenen Zeit lebt und mit derselben denkt und trachtet, die Kunst vergangener Zeiten nicht, so versteht es dafür um so besser die eigene, d. h. unsere gegenwärtige Kunst, den socialdemokratischen Roman, das Genre- und Landschaftsbild, das Schlachtstück, das Stillleben, das Viehstück — vor allem jedoch die «Illustrirte Zeitung». Was die alten Meister anbetrifft, so halte ich dafür, dass eine gute Copie ihrer ja meist auch sehr entstellten Bilder fürs grosse Publikum, d. h. für die Laien, denselben Dienst thun würde, wie das Originalbild selbst."

„Wenn nicht noch einen bessern", antwortete mir ganz gelassen mein Begleiter; „davon bin auch ich mehr als überzeugt. Je näher der Copist, in dessen Auge das Originalbild sich ja widerspiegelt, unserer Zeit, d. h. unserm eigenen Geschmack und unserer Sinnesweise steht, desto besser wird uns, d. h. den Laien, auch seine Copie gefallen; und davon könnte ich Ihnen viele schlagende Beispiele anführen, unter andern auch die Holbein-Madonna und die Magdalene des Correggio in der Dresdener Galerie."

„Und dies, mein Herr", fiel ich mit Lebhaftigkeit ihm ins Wort, „ist schon lange die Ansicht, die ich vom Publikum in den öffentlichen Galerien gewonnen habe."

„Wir sind in unserm Gespräch auf Abwege gerathen", sagte der Welsche, indem er von seinem Sitze sich erhob. „Ueber den Werth der sogenannten Tra-

dition, sowie über die Unsicherheit, in welcher bei Bestimmung von Kunstwerken in den meisten Fällen der blosse Totaleindruck uns lässt, sind wir, denke ich, so ziemlich einig geworden."

„Sagen Sie nur «ganz und gar»", erwiderte ich ihm. „Das schriftliche Document jedoch", fuhr ich fort, „werden Sie hoffentlich doch gelten lassen?"

„Nur ein wissenschaftlich gebildeter Kunstkenner", antwortete er, „ist in der Lage, ein schriftliches Document vollkommen zu verwerthen; einem blossen Archivar, der von der Kunst nichts weiss, sowie auch dem Neuling in der Kunstwissenschaft hilft dasselbe nicht nur nichts, sondern es führt ihn in den meisten Fällen sogar auf Abwege."

„Wie?" rief ich erstaunt aus, „sogar den Werth des von allen Kunsthistorikern so hochgehaltenen schriftlichen Documents wollen Sie in Zweifel ziehen?"

„Das einzige wahre Document", antwortete er ganz ruhig, „bleibt am Ende für den Kunstkenner doch nur das Kunstwerk selbst. Dieser Ausspruch klingt allerdings sehr verwegen, ja arrogant, ist es aber durchaus nicht, wie ich dies an mehrfachen Beispielen Ihnen darzuthun trachten werde. Und in der That, wo wollen Sie etwa ein vertrauungsvolleres, in die Augen leuchtenderes Document finden, als in dem auf des Meisters Werk gesetzten Namen, einem Document, das wir in Italien «*cartellino*» zu nennen pflegen?"

„Nun ja", sagte ich, „wenn alle Bilder mit Aufschriften versehen wären, dann wäre es wahrlich kein grosses Verdienst, Kunstkenner zu sein."

„Auch hierin kann ich Ihnen nicht beipflichten", sagte der Italiener, und fuhr dann fort: „Wie in der guten alten Zeit, als noch die Pässe im Schwange waren, gerade die durchtriebensten Spitzbuben sich die regelmässigsten, untadelhaftesten «Papiere» zu verschaffen und mit diesen «schriftlichen Documenten»

die Polizeiagenten zu täuschen wussten, geradeso wurden und werden noch immerfort die Kunsthistoriker und Galeriedirectoren durch schriftliche Documente und Cartellini an der Nase herumgeführt. Ich könnte Ihnen, mein Herr, Dutzende solcher falscher Cartellini ältern und neuern Datums anführen, die sich auf Bildern in weltberühmten Galerien vorfinden; die folgenden mögen vorderhand genügen, Sie von der Richtigkeit meiner Aussage zu überzeugen. Sie finden in der Doria-Galerie in Rom, im Louvre zu Paris [1] Bilder des Niccolò Rondinelli aus Ravenna, die wegen ihrer gefälschten Aufschrift unter dem Namen des Giambellino gehen und als solche auch von den Kunsthistorikern beschrieben und besungen werden. Andere Bilder, die von andern Schülern und Nachahmern des Meisters verfertigt wurden, tragen ebenfalls den Namen des Giambellino, so unter andern: das Madonnabildchen der Galerie Borghese in Rom [2]; der «Ecce homo» in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand [3]; zwei Madonnenbilder in der städtischen Galerie von Padua [4]; eine «Pietà» in der von Bergamo. [5] So erblicken wir das Zeichen des Andrea del Sarto auf gar manchem Bild, das sich doch nur als schwache Copie nach jenem grossen Meister erweist, wie Sie dies besonders in der Borghese-Galerie und in der des Fürsten Doria Pamphili in Rom zu sehen Gelegenheit haben. Und hat nicht etwa in neuester Zeit sogar der gefälschte Name auf einem Madonnenbild aus der Peruginischen Schule in der turiner Galerie gar manchen oberflächlichen und vorwitzigen Kunstkenner veranlasst, jenes schwarze und hässliche Gemälde für das Werk des Timoteo Viti zu halten und

[1] Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy, I, 185, 3. [2] Ebend. I, 193, 3. [3] Ebend. I, 144, 1.

[4] Nr. 755 und Nr. 1273 (Legato Crescini).

[5] Crowe and Cavalcaselle I, 143, 3.

demnach den liebenswürdigen Meister von Urbino zu verdammen und ihn für unwürdig zu erklären, der Lehrer Raffael's gewesen zu sein?

Noch ein anderes Beispiel, um Ihnen zu beweisen, welchen Werth solche Documente in den Augen derjenigen haben dürfen, denen die Kunstsprache unbekannt ist, liefert mir auch das grosse Glasfenster in der Kirche von S. Giovanni in monte zu Bologna. Dieses grossartige Bild, auf dem Johannes der Evangelist dargestellt ist, trägt die Bezeichnung C. A. F. Nun wird jeder mit der ferraresischen Kunstschule vertraute Kunstfreund keinen Augenblick anstehen, in demselben den ernsten Geist und die breiten, von denen des Lorenzo Costa so verschiedenen Formen, sowie auch die charakteristischen, stark geschwungenen Falten des Ferraresen Francesco Cossa zu erkennen. Trotz alledem aber wurde und wird jenes Werk von den Führern von Bologna und somit auch von sämmtlichen Kunsthistorikern [1] dem Lorenzo Costa zugeschrieben, und dies nur deshalb, weil sie eben nicht im Stande waren, das Bild selbst zu lesen und somit das schriftliche Document richtig zu deuten, vielleicht auch weil schon Vasari den ihm weniger bekannten Maler Francesco Cossa stets mit dem jüngern, ihm bekanntern Ferraresen Lorenzo Costa zu verwechseln pflegte. Ebenso wurde auf das Bild eines andern Ferraresen, auf dem der heilige Sebastianus dargestellt ist, von einem Gauner mit hebräischen Buchstaben der Name Laurentius Costa geschrieben und das Bild von alt und jung wieder diesem letztern Maler zugedacht, wogegen es sich für jeden Kenner als ein Werk, und zwar als ein sehr charakteristisches, des Cosimo Tura erweist. [2]

---

[1] Die neueste „*Guida di Bologna*“, von Herrn Corrado Ricci verfasst, gibt Lermolieff recht und führt nun dieses Glasfenster als Werk des Francesco Cossa an.

[2] Siehe Crowe and Cavalcaselle, I, 538.

Es wäre ein Leichtes für mich, noch Dutzende solcher von Unkundigen falsch gedeuteter Documente anzuführen, sowie auch eine Menge von schon vor Jahrhunderten betrügerisch gefälschten Aufschriften, die von den Kunsthistorikern schon ihres hohen Alters wegen für echt gehalten wurden und auf die sie folglich ihre tiefen und hohen Betrachtungen in aller Zuversicht basiren zu dürfen vermeinten."

„Je weniger wir eine Sache begreifen", bemerkte ich ihm, „mit desto mehr Worten und Geberden pflegen wir unsere Bewunderung darüber auszudrücken."

„Lassen Sie mich nun Ihnen", fuhr mein Begleiter fort, „von einer andern Sorte von Documenten erzählen, auf die man heutzutage mit besonderm und löblichem Eifer fahndet, nämlich von den im Staube der Archive aufgefundenen. Es ist unstreitig eine sehr rühmliche Arbeit der Herren Archivare, namentlich in Italien und Belgien, dass sie sich alle erdenkliche Mühe geben, dergleichen Documenten, die auf Künstler und auf ihre Werke sich beziehen, nachzuspüren. Gar manches solcher Schriftstücke hat uns schon dazu gedient und wird uns noch oft dazu dienen, dunkle Stellen in der Kunstgeschichte aufzuklären, unbekannte Künstlernamen zu entdecken. Und in dieser Hinsicht kann die Kunstgeschichte dem gelehrten und kunstverständigen Dänen Gaye, dem Herrn Gaetano Milanesi, dem verstorbenen Michelangelo Gualandi aus Bologna, dem ebenfalls verstorbenen gelehrten Marquis Campori, sowie dem verdienstvollen Adolfo Venturi aus Modena, den Herren Braghirolli und Bertolotti in Mantua, dem vorsichtigen, sachkundigen leider kürzlich verstorbenen Cecchetti in Venedig für ihre Bemühungen nicht dankbar genug sein. Andererseits haben aber viele dergleichen Schriftstücke, von den Archivaren selbst verdolmetscht, den grössten Unsinn erzeugt und in Umlauf gebracht. Beiläufig will ich noch bemerken, dass es sich von selbst versteht, dass

die meisten solcher archivarischen Documente sich doch nur auf bedeutende, grosse Werke, sei es für Kirchen oder aber für Fürsten bestimmt, beziehen können. Die grössere Zahl der Bilder in den öffentlichen sowol als in den Privatsammlungen sind aber kleinere Staffeleibilder, für deren Herkunft und Autorschaft in den wenigsten Fällen schriftliche Documente aufgefunden werden dürften. Um diese Bilder zu bezeichnen, sind wir daher sei es auf die Tradition, sei es auf den Totaleindruck allein angewiesen. Da nun aber die Intuition bei jedem von uns eine andere zu sein pflegt, so musste ja auch das Resultat solcher Bestimmungen ein höchst verschiedenes sein, was bisher auch fast immer der Fall war.

„Erlauben Sie mir, Ihnen nun noch ein paar solcher Beispiele anzuführen, damit Sie einsehen, dass ich in jenem meinem Ausspruch über den relativen Werth der schriftlichen Documente nicht zu weit gegangen bin.

„Ums Jahr 1840 wurde hier in Florenz im Refectorium des ehemaligen Klosters von S. Onofrio zufällig ein grosses Wandgemälde mit dem Abendmahl entdeckt und von der weissen Tünche, die es verdeckte, befreit. Ueber die Autorschaft jenes Frescobildes waren sowol die Kunsthistoriker als die damaligen Kunstkenner, sowie auch die Maler, der verschiedensten Ansichten. Einige Fanatiker wollten es sogar dem Raffael Sanzio zugedacht wissen, und als das Werk desselben wurde es auch vom verstorbenen Kupferstecher Jesi gestochen; wenige Vernünftigere erklärten es jedoch blos für ein Werk aus der Schule von Perugia. Da fand ein Maler, wenn ich nicht irre in der Bibliothek Strozzi, ein Document, woraus hervorging, dass im Jahre 1461 der florentinische Bilderverfertiger Neri di Bicci in jenem Kloster ein Abendmahl zu malen beauftragt wurde. Der gute Mann rief *Heureka* aus und veröffentlichte sein goldenes Schriftstück. Alle einsichtigern Kunstfreunde lachten darüber. Selbst einem

unserer bekanntesten und in seinem Fache höchst verdienstvollen Archivar erschien diese Taufe doch zu absurd, sodass er sich verpflichtet hielt, dem unvorsichtigen Maler öffentlich den Text zu lesen, indem er ihm seine Unwissenheit vorhielt und dafür seinerseits das bewusste Abendmahl als Arbeit eines spätern florentiner Malers, nämlich des Raffaellino del Garbo, Schülers des Filippino Lippi, erklärte. Mit diesem Urtheile bewies jedoch der treffliche Archivar, dass er in der Kunstkenntniss ungefähr auf derselben Stufe stehe, wie sein Gegner, der Maler, der seinem Documente zu Liebe auf Neri di Bicci geschworen hatte."

„Und welchem Meister wird das Frescobild heutzutage zugeschrieben?" fragte ich ihn.

„Passavant gibt es dem Giovanni Spagna und Cavalcaselle dem Gerino da Pistoja, beide Forscher also einem Schüler des Pietro Perugino."

„Und was halten Sie von diesen Taufen?"

„Auch ich bin der Ansicht, dass es das Werk eines Schülers des Perugino sei, der sich an einen florentinischen Stich des 15. Jahrhunderts hielt und nach Zeichnungen seines Lehrers das Gemälde ausführte. Vielleicht ist es das Werk des Giannicola Manni, des bekannten Gehülfen des Perugino. Aber lassen wir vorderhand diese Specialfragen beiseite, und erlauben Sie mir dafür, Ihnen noch ein anderes, noch schlagenderes Beispiel anzuführen von dem sehr problematischen Werth eines schriftlichen Documents in den Händen eines Mannes, der mit der Kunstsprache nicht vertraut ist. Derselbe in seinem Fache ausgezeichnete Archivar, von dem ich Ihnen soeben sprach, hatte das Unglück, vor nicht vielen Jahren im Archive unserer Stadt auf ein Document zu stossen, aus dem erhellt, dass Fra Diamante, ein untergeordneter Maler aus der Mitte des 15. Jahrhunderts und Schüler und Gehülfe des Fra Filippo Lippi, den Auftrag erhielt, im Vatican die «Verleihung der Schlüssel

an Petrus» auf die Mauer zu malen. Entzückt über den aufgefundenen Leckerbissen rief sogleich der begeisterte Archivar in alle vier Winde aus: Seht doch zu, was ihr Kunstkenner für blinde Leute seid! Ihr habt, von Vasari an bis auf unsere Tage, sammt und sonders das grosse Frescobild mit der «Verleihung der Schlüssel an Petrus» in der Sixtinischen Kapelle dem Pietro Perugino zugeschrieben und in demselben seine Art und Weise zu sehen vermeint; ihr alle waret damit ganz im Irrthum. Jenes schöne Wandgemälde gehört keineswegs dem Umbrier an, sondern ist das Werk unsers Florentiners Fra Diamante. Ihr schüttelt laut auflachend den Kopf und wollt's mir nicht glauben? Seht da, schwarz auf weiss; mein schriftliches Document bezeugt es so klar wie die Sonne, und vor einem schriftlichen Zeugniss hört alle Kritik und Polemik auf."

„Da ich nicht in Rom war", bemerkte ich ihm, „so kann ich über jenes Gemälde kein Urtheil fällen. Und auch Sie halten es für das Werk des Perugino?"

„Ja, sogar für sein bestes", antwortete mir der Italiener mit dem schärfsten Accent der Ueberzeugung.

„Ich muss gestehen", sagte ich, „dass Sie mich mehr als zur Genüge überzeugt haben, dass das einzige wahre Document zur Bestimmung eines Kunstwerks am Ende doch nur das Kunstwerk selbst bleiben dürfte. Sie werden mir jedoch zugestehen müssen, dass auch die Maltechnik einem geübten Auge grosse Dienste leisten kann, um den einen von dem andern Meister zu unterscheiden. In Deutschland gibt es nämlich eine Schule von Kunstkennern, die auf die Kenntniss der Maltechnik ein ganz besonderes, wenn nicht das grösste Gewicht für die Bestimmung eines Gemäldes legen möchte."

„An Gemälden aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die überdies noch der grössten Zahl nach verdorben und übermalt auf uns gekommen sind", antwortete er lachend, „noch die Maltechnik, d. h. die Palette,

herausconstruiren zu wollen, wie dies allerdings seit den Zeiten des französischen Malers Largillière bei vielen Malern, Kunstkennern und selbst bei einigen Kunsthistorikern auch bei uns Sitte geworden ist, scheint mir ein kühnes Wagniss zu sein, und in dieser Hinsicht dürften die vernünftigern unter den Malern nicht ganz unrecht haben, über die Prätensionen einiger Kunstkenner und Kunstschreiber unserer Tage sich lustig zu machen. Auch möchten solche aus der Luft gegriffenen Auseinandersetzungen hauptsächlich nur dazu dienen, dem blöden Publikum Sand in die Augen zu streuen. Befragen Sie doch über diesen Gegenstand verständige, sachkundige und ehrliche Bilderrestauratoren und Sie —."

„Gibt es deren?" fiel ich ihm ins Wort.

„Dieselben", bemerkte er lächelnd, „sind allerdings so selten wie die weissen Fliegen, allein ich hatte doch das Glück, in meinem Leben einige wenige solcher zu kennen, und keiner von ihnen getraute sich vor einem alten Gemälde mir zu sagen, welcher specieller Farben und Firnisse der Maler zu seinem Bilde sich bedient habe; ja oft waren sie sogar in Verlegenheit, mir die an sie gestellte Frage: ob nämlich das Bild ganz in tempera ausgeführt oder aber mit Oelfarben lasirt wäre, zu beantworten." —

Es war inzwischen dunkel geworden und wir standen bereits am Ponte vecchio. Mein Begleiter, der in der Via S. Frediano wohnte, hielt da inne, mir die Hand reichend und um Verzeihung bittend, durch sein langes Gespräch mich abgehalten zu haben, die Villa Rucciano zu besuchen, deren Besichtigung ja doch der Zweck unsers Spazierganges gewesen war.

Ich dankte dem freundlichen alten Mann für seine gute Absicht, sowie für die grosse Mühe, die er sich dabei gegeben, seine Anschauungen über so manche Streitfrage in der Kunstwissenschaft mir begreiflich zu machen, und fragte ihn dann, ob er nicht vielleicht gesonnen wäre,

falls seine Zeit es ihm erlaubte, mich am folgenden Tage in die Säle der Uffizien und des Pitti-Palastes zu begleiten.

„Mit der grössten Freude“, antwortete er. „Nur möchte ich nicht, dass Sie mich etwa für einen Mann des Faches und meine Ansichten daher für Orakelsprüche hielten! Meine Meinungen über die Kunstwissenschaft können natürlich keinen absoluten, sondern nur einen sehr relativen Werth haben. Auch traue ich mir wahrlich nicht so viel Geist und Kenntnisse zu, um mich über andere erheben zu wollen. Wenn ich jedoch andererseits sehe, wie so mancher Tölpel über italienische Kunst als Richter und Kritiker sich dem grossen Publikum aufdrängt, so denke ich, dass es doch auch mir, der ich so lange und gewissenhafte Studien durchgemacht habe, erlaubt sein wird, wenigstens ebenso viel Urtheil mir zuzutrauen als jener oberflächlichen Schar von Kunstschriftstellern im In- und Ausland.“

Wir bestimmten sodann die Stunde unsers Zusammentreffens in der „Tribuna“ und verabschiedeten uns voneinander.

Am folgenden Morgen stieg ich zur festgesetzten Stunde die unbequeme Treppe der Uffizien-Galerie hinauf und traf, oben in der Tribuna angelangt, meinen gestrigen Gefährten, der, mit freundlicher Miene entgegenkommend, mir die Hand reichte, wahrscheinlich in der Hoffnung, an mir einen willigen Jünger seiner Kunsttheorie gefunden zu haben.

„Wir befinden uns hier in einem Raum“, sagte ich, rings um mich schauend, „wo viele Bilder — eins, zwei, drei, vier, fünf, ja sogar sechs — den Namen des Raffael Sanzio von Urbino tragen. Wollen Sie nun die Gefälligkeit haben, mir an denselben praktische Beweise von der Richtigkeit Ihrer Formenlehre zu geben?“

„Sie stellen da“, erwiderte lächelnd der Italiener, „eine sehr verfängliche Frage an mich; denn, sollten in diesen sechs dem Raffael zugeschriebenen Bildern die Formen nicht nur nicht der Raffael'schen Grundform sich nähern, sondern sollten im Gegentheil in jedem dieser Bilder die Formen als sehr verschieden voneinander sich herausstellen, was würden Sie dann sagen?“

„Dass eine Theorie, die bei der Probe sich nicht bewährt, gar keinen praktischen Werth haben kann und folglich werthlos ist“, entgegnete ich.

„Da Sie, wie Sie selbst sagen, nur Dilettant sind und noch nicht sehen gelernt haben, durfte ich auch von Ihnen keine andere Antwort erwarten. Uebrigens pflegen meine Gegner mir denselben Vorwurf zu machen. Darf aber derselbe in den Augen eines sachverständigen Forschers als begründet angesehen werden? Ich glaube nicht.“ „Wenn etwa zwei Hellenisten“, fuhr er etwas verstimmt fort, „in der Auslegung der einen oder der andern Stelle eines griechischen Schriftstellers nicht übereinstimmen, so mag dies daher kommen, dass der eine mehr Scharfsinn als der andere besitzt. Nun mögen unter den Lesern die einen dem gescheiten, die andern dem einfältigen Commentator und Kritiker, je nach der Wahlverwandtschaft, recht oder unrecht geben, allein keinen von ihnen wird doch der mindeste Zweifel anwandeln, dass der eine oder der andere der beiden Gelehrten die Grammatik der griechischen Sprache nicht gründlich erlernt habe.“

„Das versteht sich ja von selbst“, bemerkte ich.

„Gut“, sagte mein Führer. „Bei den sogenannten Kunstkritikern und Kunsthistorikern ist dies aber keineswegs der Fall. Der erste beste Literat oder dilettantische Kunstschreiber rümpft die hochfahrende Nase über meine auf langer Erfahrung und eingehenden Studien beruhende Theorie, welche zu begreifen er weder die

nöthigen Kenntnisse noch das mindeste Talent besitzt, und so tritt er mir mit gewohnter Frechheit öffentlich entgegen, ohne dabei irgendwelche Gründe zur Unterstützung seines verneinenden Urtheils vorzubringen. Und das geduldige Lesepublikum, das vor allem Gedruckten den grössten Respect hat, weiss, wie jener Bauer, welcher den Hut abnahm vor dem Papagaien, der vom Fenster herab ihm einen «guten Morgen» gewünscht hatte, natürlich nicht, wem von beiden zu trauen ist: mir, der ich ja mit grösster Mühe und durch jahrelangen Fleiss die Grammatik der Kunst mir zu eigen zu machen trachtete, oder dem improvisirten «Kunstkritiker», der meine Anschauungen und die Resultate meiner ernsten, jahrelangen Forschungen mit olympischer Sicherheit entweder bekämpft oder auch für die eigenen ausgibt.

„Für einen Anfänger, wie Sie zu sein gestehen“, fuhr er dann nach einer kleinen Pause mit milderer Stimme fort, „würden wir besser thun, wenn wir zu diesem Zweck uns vorerst an einige Quattrocentisten hielten, wie etwa Antonio Pollajuolo, Signorelli oder Fra Filippo Lippi oder seinen Schüler Botticelli, da in den Werken dieser ältern Maler das Knochengerüst schärfer durch die Fleischhülle durchscheint und somit die jedem Meister eigenthümlichen, für ihn charakteristischen Formen uns klarer vor die Augen treten als bei den Malern des Cinquecento, zumal bei Raffael, der die knöcherne Unterlage, soviel als dies, ohne den Charakter der Form zu beeinträchtigen, möglich ist, mit seinem feinen Sinn für Anmuth zu verhüllen trachtet.“ „Ich will indess doch“, fügte er hinzu, „Ihrer Aufforderung Folge leisten, so gut mir dies an diesem Orte eben möglich ist. Ehe wir aber an die kritische Betrachtung dieser sechs dem Urbinaten zugedachten Gemälde gehen, erlauben Sie mir, Sie auf zwei Bilder aufmerksam zu machen, die hier in nächster Nähe hängen und die beide

im Katalog den Namen des Fra Filippo führen, obgleich das eine, meiner Ansicht nach, nicht dem Frate, sondern dessen Schüler Botticelli angehört.“

Ich folgte nun meinem rührigen Führer ins nächste Zimmer, wo sich unter der Nummer 1179 ein kleines Bild befindet, auf dem der heilige Augustinus in seinem Studirzimmer dargestellt ist.

„Sehen Sie sich nun dieses Bildchen genauer an“, sagte er, indem er mich ins rechte Licht davor stellte. „Die charakteristischen Formen des Sandro Botticelli“, begann er, „sind unter andern: die Hand mit den allerdings nicht sehr anmuthigen, allein stets lebendigen, knöchernen Fingern, deren Nägel, wie z. B. hier der Daumen, viereckig und schwarz umrissen sind; die stumpfe Nase mit den aufgetriebenen Nüstern, wie Sie dies hier in dem daneben hängenden berühmten Bild der Calunnia (Nr. 1288) des Apelles, einem unbestrittenen Werk des Meisters, sofort finden können. Sehen Sie sich ferner in beiden Gemälden die eigenthümlichen Längsfalten an und die durchsichtige goldig rothe Farbe. Vergleichen Sie auch noch, wenn Sie wollen, den Nimbus dieses heiligen Augustinus mit dem Nimbus anderer Heiligen in authentischen Bildern des Botticelli aus derselben Epoche, und Sie werden nicht umhin können, mir zuzugeben, dass der Maler dieser «Calunnia» und des grossen Rundbildes Nr. 25 im nächsten Saale der Urheber auch dieses kleinen heiligen Augustinus gewesen sein müsse.“

Obgleich mir diese unästhetische Art, mit äussern Hülfsmitteln die Werke der Kunst zu bestimmen, mehr die eines Natur- als die eines Kunstforschers und überdies ganz gegen die hergebrachte Sitte zu sein schien, so gab ich doch zur Antwort: „Sie scheinen mir mit diesen Ihren Behauptungen recht zu haben. Wie kommt es aber“, fügte ich hinzu, „dass man dieses Bildchen dem Fra Filippo und nicht dem Botticelli hat zuschreiben wollen?“

„Weil die Leute“, sagte er, „welche die Bilder tauften, nur dem sogenannten Totaleindruck folgten und eben nicht gewohnt waren, die Werke der verschiedenen Meister aus derselben Schule miteinander zu vergleichen; vor allem aber weil Vasari im Leben des Fra Filippo uns berichtet, der Frate hätte dem Bernardo Vecchietti ein Bildchen mit dem heiligen Augustinus im Studirzimmer gemalt.“

„Als ob nicht noch andere Maler“, bemerkte ich, „denselben Gegenstand hätten darstellen können!“

„Sehr richtig! Sie sehen also auch aus diesem Beispiel, welchen Werth ein schriftliches Document oder die Tradition hat, wenn wir nicht in der Lage sind, das Kunstwerk selbst über seinen Urheber zu befragen.“

„Gut“, sagte ich meinem sichtlich befriedigten Begleiter; „um Ihnen aber mit vollem Bewusstsein zustimmen zu dürfen, müssen Sie die Gefälligkeit haben, mich vor ein authentisches Gemälde des Fra Filippo zu führen, damit ich auch dieses mit dem kleinen Augustinus hier vergleichen könne.“

„Folgen Sie mir.“ Er fasste mich an der Hand und führte mich in den letzten Saal jener Abtheilung der Galerie, woselbst wir vor ein Bild Nr. 307 traten, auf dem Maria dargestellt ist, wie sie das von zwei Engeln gestützte Christkind anbetet.[1] „Betrachten Sie nun“, sagte er, „auf diesem Gemälde vor allem die Verschiedenheit der Farbenharmonie; stellen Sie diese hellblaue Farbe des Mantels der Maria mit der dunkeln Farbenscala des Botticelli zusammen; vergleichen Sie auch

[1] Von diesem Bilde gibt es eine zwar alte, allein durch neue Restauration ganz und gar entstellte Copie in der Sammlung des Fürsten Torlonia in Rom, sowie in der Uffiziensammlung eine auf Betrug berechnete Zeichnung, die aber doch von den Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 347—348) „*an admirable drawing*“ genannt wird. — (Rahmen 39, 184.)

die Formen auf diesem Bilde mit denen in den Gemälden des Botticelli, z. B. die Form der Hand, der Nase, des Ohres, des Schädels, der Falten, und sagen Sie mir dann offen Ihre Meinung darüber."

Ich beschaute mir nun das Bild des Frate Filippo so scharf als mir nur möglich war, und in einer Weise, wie ich vorher noch nie ein Gemälde mir angesehen hatte, und musste schliesslich doch eingestehen, dass, wer dieses Madonnenbild verfertigte, nie und niemals den kleinen heiligen Augustinus im Studirzimmer gemalt haben könne.

Zufrieden mit diesem meinem Zugeständniss geleitete mich mein Begleiter wieder in die Tribuna zurück, wo das reizende Bild Raffael's mit der « Madonna del Cardellino » uns zuerst anzog. Mich muthete dieses von jugendlicher Zartheit strahlende Bild vor allen andern danebenhängenden Gemälden des Urbinaten an und ich konnte nicht umhin, mein Entzücken dem gefälligen Cicerone auszusprechen.

„Ich stimme Ihnen aus vollem Herzen bei", sagte er; „auch mir kam dieses Madonnenbild Raffael's stets als vielleicht das reizendste Werk aus seiner Jugendzeit vor, und ich hatte das Glück, fast alle Madonnenbilder des Urbinaten von Angesicht zu Angesicht zu sehen und zu geniessen. Denken wir jedoch vorderhand nicht an den ästhetischen Werth des Gemäldes, sondern sehen wir uns, unserm Vorhaben gemäss, blos die Formen in demselben an, z. B. die des Ohres und der Hand. Schauen Sie doch, wie dieses Raffael'sche Ohr hier bei den Kindern rund und fett, wie es innig mit dem Backen verwachsen und nicht, wie in den Bildern vieler anderer Meister, blos an den Backen angesetzt ist; sehen Sie sich ebenfalls die Hand der Jungfrau an mit dem breiten Metacarpium, den noch etwas ungelenken Fingern, mit den nicht über die Fingerspitze hinausreichenden Nägeln, wie Sie dies ebenso auf

den andern gleichzeitigen authentischen Bildern Raffael's gewahren werden, z. B. auf der «Verlobung der Maria» in der Brera; auf dem Bilde mit der Madonna de' Tempi in München, auf dem kleinen Madonnenbilde des Lord Cowper in England und anderwärts."

„Ums Himmels willen", rief ich lachend aus, „lassen wir doch die garstigen, unästhetischen Nägel beiseite. Die Kunstkenner in Deutschland und Paris würden sich über Sie lustig machen, wollten Sie ihnen selbst die Nägel als ein charakteristisches Zeichen eines grossen Meisters anführen."

„Man kann über alles lachen", bemerkte etwas verdriesslich der Italiener, „besonders wenn man nichts von der Sache versteht. Und ist etwa, wenigstens in den Augen des Naturforschers, ein Nagel unästhetischer als das Haar oder irgendein anderer Theil des menschlichen Körpers? Kann uns vielleicht in manchen Fällen die Form und der Schnitt des Nagels nicht dazu behülflich sein, z. B. ein nordisches (vlämisches oder deutsches) Bild von einem italienischen, ein Werk des Mariotto Albertinelli von einem seines Vorbildes Fra Bartolommeo, die Hand des Bernardino de' Conti, des Bartolommeo Montagna und anderer Meister mehr mit grösserer Sicherheit zu erkennen und von den Händen ihrer Schulgenossen zu unterscheiden?"[1] „Ihnen und

---

[1] In der Oxfordsammlung, um unter vielen ein paar Beispiele nur anzuführen, schreibt man ein Blatt, worauf der Kopf eines jungen Mannes und darunter eine Hand dargestellt sind, dem Urbinaten zu, und als Zeichnung Raffael's wurde das Blatt auch in der Publication der Grosvenor-Gallery reproducirt (Nr. 19). Nun ist es gerade diese Hand mit ihrem wie mit der Schere in drei Tempos scharf abgeschnittenen Daumennagel, der somit die Form eines Fragments von einem Octogon annimmt — wie dies in sehr vielen Händen nordischer, nie aber in denen italienischer Bilder wahrzunehmen ist —, gerade diese Hand ist es, die den nordischen Meister am deutlichsten verräth. — In der

Ihren deutschen und französischen Freunden zu Gefallen", fügte er lächelnd hinzu, „will ich jedoch die hässlichen, unästhetischen Nägel aus dem Spiele lassen und Ihre Aufmerksamkeit dafür blos auf die edlern Formen des menschlichen Körpers leiten. Ich bitte also jene Formen, die wir in diesem Bilde Raffael's genau betrachtet und erfasst haben, mit den Formen auf dem andern Bilde hier in der Nähe, die «Madonna del pozzo» genannt (Nr. 1125), vergleichen zu wollen. Hat hier das Ohr nicht eine ganz andere Form, ebenso die Hand mit den dicken, kurzen Fingern? Gleicht etwa der Typus der Kinder auf diesem Bilde dem der Kinder auf jenem Gemälde Raffael's? Und die glatte, etwas gläserne Farbe, ist sie nicht sehr verschieden von der blonden Hautfarbe, die wir, trotz der Restauration, soeben in der «Madonna del Cardellino» beobachtet haben?"

„O ja", rief ich freudig aus, „das sehe auch ich ein; selbst die Landschaft mit dem dichten struppigen Strauchwerk ist gar nicht in der Art jener Landschaft Raffael's, und dann gar diese unschöne Zusammenstellung der Figuren und die hässliche Stellung des rechten Beines der Maria — gewiss hatte Raffael ein ganz anderes Liniengefühl! Auch die Farbenscala ist sehr verschieden von jener auf dem Bilde mit der Madonna del Cardellino."

„Dieses Gemälde", fuhr dann mein Begleiter fort, „wurde schon von Passavant, später von Mündler und zuletzt selbst von den Herren Crowe und Cavalcaselle für unwürdig des Urbinaten erklärt, und es ist eine wahre Schande für unsere Galeriedirection, dass noch immer der Name Raffael's unter dem Bilde zu lesen steht."

Sammlung der Handzeichnungen in Chatsworth befindet sich ein Blatt, worauf zwei Hände dargestellt sind (Braun, 158), die trotzdem sie ein ausgesprochen nordisches Aussehen haben, dort doch dem Parmeggianino zugeschrieben werden.

„Welchem Meister schreiben es denn die eben genannten Herren zu?"

„Wicar, Passavant und Cavalcaselle erkannten es, und zwar sehr richtig wie mir scheint, als ein Werk des Franciabigio."

„Da nun heutzutage sowol Kenner als Nichtkenner einig sind, dass dieses Bild keinesfalls dem Raffael angehöre, so lassen wir das jetzt ruhen", bemerkte ich. „Haben Sie doch die Güte, mir Ihre Meinung über diese danebenhängende «Fornarina» mitzutheilen."

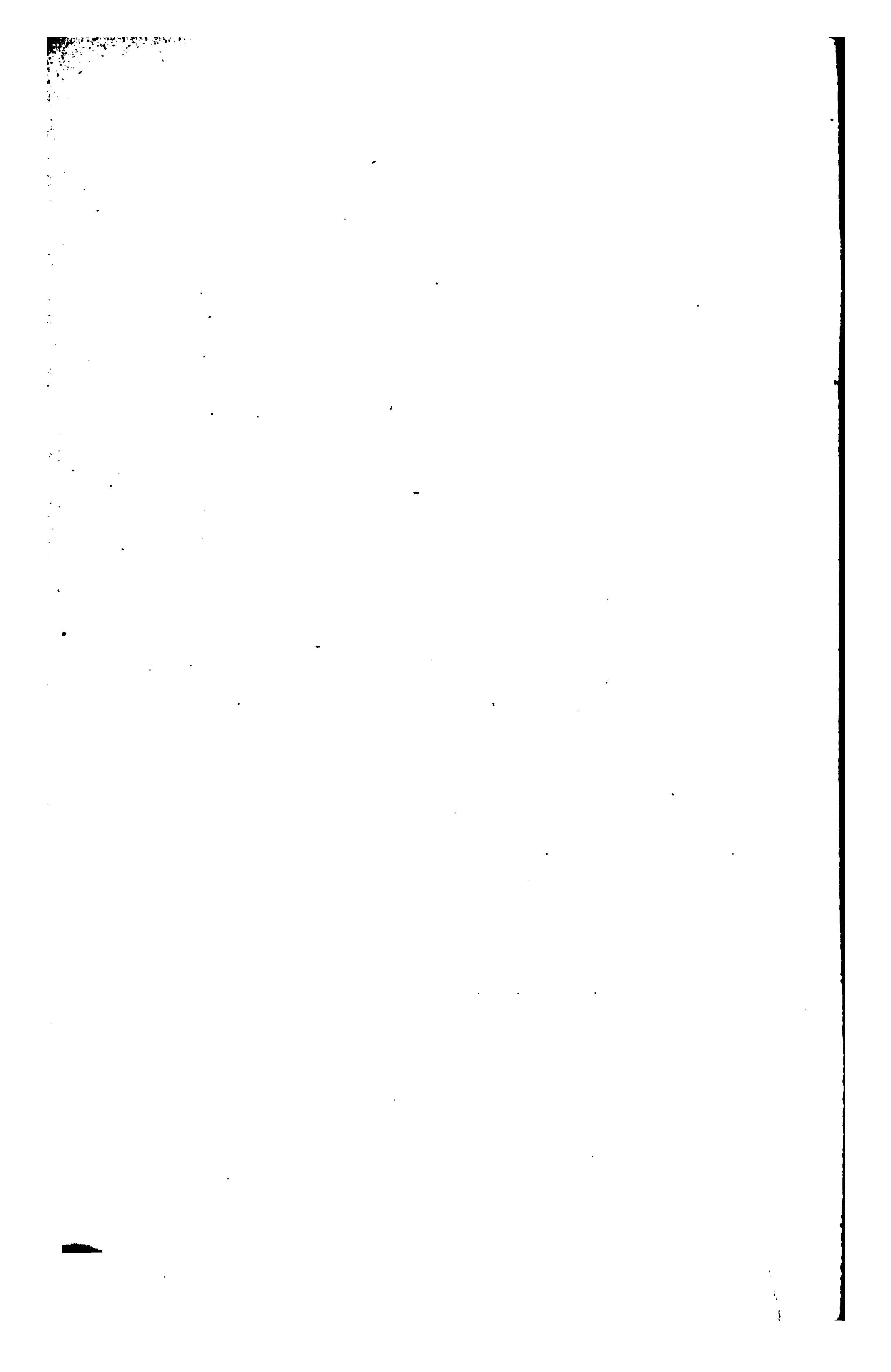
„Sehr gern", antwortete mein Begleiter. „Vor allem müssen Sie wissen, dass dieses Frauenbildniss lange Zeit als Werk des Giorgione galt, bis zu Anfang unsers Jahrhunderts dem damaligen Galeriedirector Puccini, demselben der auch die soeben von uns betrachtete «Madonna del pozzo» für die Arbeit Raffael's erklärte, in den Sinn kam, die Züge der mythischen «Fornarina» in diesem Porträt erkennen zu wollen und es daher dem Urbinaten zuzuschreiben. Die neuere, etwas weitsichtigere Kritik hat jedoch auch dieses, wie auch noch gar manches andere Gemälde dem Sanzio abgesprochen und es wieder in die Schule Giorgione's versetzt."

„Ich kenne die Art und Weise des Urbinaten viel zu wenig", sagte ich, „um der neuen Kritik gegenüber mir ein Urtheil über dessen bestrittene Werke zu erlauben. Soll ich aber den ersten Eindruck, den dieses Frauenbildniss auch auf mich machte, Ihnen unumwunden sagen, so muss ich gestehen, dass aus diesem Bilde auch mir ein Raffael'scher Duft entgegenzuwehen schien."

„Zu wehen! Ganz wohl", meinte lächelnd der Italiener, „denn auch Sie, wie dies alle Dilettanten zu thun pflegen, urtheilen blos nach dem oberflächlichen Totaleindruck." „Ein Raffael'scher Duft", fuhr er dann fort, „das ist etwas sehr Unschuldiges für einen ernsten Kritiker — doch will ich Ihnen denselben zugeben, da



DIE SOGENANNTE FORNARINA IN DER TRIBUNA DER UFFIZIEN-GALERIE. S. 49.



ja dieser römische Frauenkopf von weitem schon an gar manchen Modellkopf in den Werken Raffael's gemahnt. Und wird vielleicht nicht auch Tizian von den Dilettanten gar oft mit Palma vecchio verwechselt? Doch nur deshalb, weil eben beide Venezianer denselben oder doch ähnliche venezianische Modellköpfe darstellten. Betrachten Sie doch etwas genauer die Formen in diesem Bilde, z. B. den dicken, fetten Arm, die unvollkommene Modellirung des Mundes, die unraffaelische Stellung der Finger, dann diese tiefschwarzen Schatten, wie Sie auf keinem Gemälde Raffael's aus seiner florentinischen und römischen Zeit sie finden; betrachten Sie endlich noch die vereinzelten Spuren der Originalfarben in diesem Porträt, so werden Sie gewiss das erste oberflächliche Urtheil, das Sie über das Bild fällten, modificiren müssen. Und, in der That, aus dieser etwas akademisch steifen Hand weht, scheint mir, weder der Geist des Giorgione, noch viel weniger der des Raffael uns entgegen. Auch sprechen diese mit Gold aufgesetzten Verzierungen, sowie die vergoldete Jahreszahl 1512 keineswegs für Raffael, denn mir wenigstens ist, nach der im Jahre 1507 gemalten Grablegung in der Borghese-Galerie, kein authentisches Werk von ihm bekannt, worauf die Jahreszahl zu finden wäre."

„Ist denn der Violinspieler der Galerie Sciarra-Colonna nicht vom Jahre 1518?" bemerkte ich ihm. „Ich kenne das Bild nur nach dem Kupferstich, allein ich glaube doch nicht zu irren, die Jahreszahl 1518 darauf gesehen zu haben."

„Sehr richtig", antwortete mein Begleiter, „allein jene Jahreszahl scheint mir spätern Ursprungs als das Gemälde selbst zu sein.[1] Auch der Violinspieler wurde überdies erst viele Jahre nach dem Tode des Urbinaten

---

[1] Baron von Rumohr behauptet, dass die Jahreszahl 1518 in das „Impasto" hineingemalt sei (III, 137).

auf Raffael getauft. Vasari wusste nichts von diesem Bilde. Selbst die steinerne Brüstung, an die der junge Mann sich lehnt und auf welche die verfängliche Jahreszahl gesetzt wurde, erinnert, ebenso wie die Modellirung des Gesichts und die Behandlung des Pelzwerkes, an die Schule Giorgione's; ja, wenn Sie jenen hübschen, verführerischen Violinspieler mit dem Porträt unserer sogenannten Fornarina hier, sowie mit einzelnen Köpfen im Bilde in S. Giovan Crisostomo in Venedig vergleichen, so dürften Sie vielleicht meine Meinung theilen, dass auch dieser Violinspieler das Werk des jungen Sebastiano Luciani sei [1] und keineswegs von Raffael herrühre. Auch treffen Sie so geformte steinerne Fensterbrüstungen nur auf Bildnissen der Venezianer an, so z. B. bei der sogenannten Bella di Tiziano von Palma vecchio in derselben Galerie Sciarra-Colonna; so auf dem weiblichen Bildnisse des B. Licinio vom Jahre 1524 bei den Erben Andreossi in Mailand und anderwärts mehr. Kommen wir jedoch wieder auf unsere sogenannte Fornarina hier zu sprechen. Um 1512 malte Raffael seine berühmte Madonna di Foligno in der vaticanischen Bildersammlung. Wenn Sie nun die Hände auf diesem letztern Bilde mit der Hand dieser Fornarina vergleichen würden, so zweifle ich nicht, dass selbst Ihnen, der Sie sich doch nie eingehend mit Formenstudien befasst haben, der grosse Abstand auch in die Augen springen dürfte, der zwischen der Hand dieses bekränzten Weibes und der Madonna di Foligno besteht. Und, bitte, wollen Sie doch ausserdem noch sich diese saftigen, echt venezianischen Farben, nicht etwa im Gesicht, denn dieses ist ja ganz übermalt, sondern an dem hellblauen und dunkelrothen Mieder besehen. Solche Farbenaccorde finden

---

[1] Irre ich nicht, so war es Prof. Springer, der zuerst bei diesem Porträt den Raffaelischen Ursprung bezweifelte und Sebastian del Piombo als Urheber vermuthungsweise nannte.

Sie wahrlich weder auf einem Gemälde Raffael's noch auf irgendeinem eines gleichzeitigen Florentiners, wol aber auf vielen andern Bildern des Fra Sebastiano aus seiner venezianischen Periode, wie z. B. auch auf seinem grossen Bilde hier in den Uffizien, den Tod des Adonis darstellend (Nr. 590), das der Katalog dem Moretto da Brescia zuschreibt, ferner in den Lunetten im untern Saale der Farnesina in Rom. Vergleichen Sie dann noch die Behandlung des Pelzwerks auf diesem Frauenporträt mit der Behandlung des Pelzes auf dem männlichen Porträt Sebastiano's (Nr. 409) in der Pitti-Galerie, — und Sie werden, hoffe ich, nach diesen Vergleichen zur Ueberzeugung kommen, dass sowol diese sogenannte Fornarina als der Violinspieler nichts anders sind als Bilder von Fra Sebastiano del Piombo und mit Raffael nichts zu schaffen haben.“

„Entspricht aber“, fragte ich meinen Führer, „die Form der Hand dieser sogenannten Fornarina auch wirklich jener auf allen beglaubigten Bildern des Fra Sebastiano?“

„Keineswegs“, erwiderte der Italiener etwas erstaunt über meine Frage. „Die Formen in den Werken des Sebastiano del Piombo sind in den verschiedenen Epochen seiner Wirksamkeit sehr verschieden, denn Sebastiano ist, ebenso wie Girolamo Genga, nach meinem Dafürhalten als einer der ersten Repräsentanten des Eklekticismus anzusehen. So wie Genga durch Luca Signorelli aus seinem natürlichen Fahrwasser gezogen ward, so wurde Sebastiano Luciani zuerst durch Raffael, dann aber hauptsächlich durch Michelangelo aus seiner eigenen Bahn gerissen. In seinem Jugendbild, «die Beweinung Christi», in der Sammlung von Sir Henry Layard in Venedig, ahmt er noch den strengen Cima da Conegliano nach, und seine Typen und Formen sind daher dort die des letztgenannten Meisters. Später erfährt er den überwältigenden Einfluss des edeln Giorgione, und

seine Typen und Formen, sowie seine Maltechnik erinnern dann an die des Barbarelli, wie z. B. in dem trefflichen eben genannten Bilde in S. Giovan Crisostomo, in den vier Heiligen (Bartholomeus, Sebastianus, Sinibaldus und Lodovicus) in der Kirche von



Faun des S. Sebastiano del Piombo.

S. Bartolommeo di Rialto in Venedig und beim Violinspieler bei Sciarra-Colonna.[1] Ums Jahr 1510, von

[1] Aus dieser Epoche Sebastiano's besitzt die Liller Sammlung eine charakteristische Federzeichnung unter dem falschen Namen Tizian's. Dieselbe stellt einen Faun dar (Braun, 39; siehe obige Abbildung). Die Form der Hand ist hier noch giorgionesk, die des Ohrs dieselbe, die wir noch in den Bildern seines ersten römischen Aufenthalts (1511—1513) finden.

Agostino Chigi nach Rom berufen, wurde Sebastiano, aller Wahrscheinlichkeit nach, durch seinen neuen Gönner Chigi mit dem jungen Raffael, der gerade damals anfing, der Liebling der römischen Kunstfreunde zu werden, bekannt gemacht. Und so dürfen wir uns nicht wundern, dass in den Bildern des Sebastiano aus jenen Jahren die Typen und Formen sich denen des Urbinaten nähern, wie wir dies auch in dieser Fornarina vom Jahre 1512 zu erkennen glauben, ebenso wie in dem schönen männlichen Porträt der Sammlung Scarpa in La Motta.[1] Nach dem Jahre 1512 tritt aber Luciani, zu seinem Unglück, in ein freundschaftliches Verhältniss mit dem gewaltigen, über den Ruhm Raffael's etwas unmuthigen Michelangelo, und seine Formen und Typen werden sofort michelangelesk. Kurze Zeit nach dieser Fornarina dürfte, irre ich nicht, Sebastiano das ebenfalls Fornarina, auch Dorothea genannte Porträt, welches kürzlich aus dem Schloss Blenheim ins berliner Museum gelangte, gemalt haben. Während auf diesem letztern Bild, das früher auch Raffael zugedacht war, der landschaftliche Grund durchaus noch giorgionesk ist, hat dagegen die Hand mit ihren überlangen Fingern schon eine an Michelangelo erinnernde Form erhalten. Und bei dieser Gelegenheit sei mir gestattet, Ihnen meine etwas gewagte Ansicht über ein anderes viel besprochenes Bild Raffael's mitzutheilen, falls Ihnen das nicht zu langweilig werden sollte."

„Durchaus nicht", sagte ich, um den redseligen Mann nicht zu beleidigen, obschon ich dieser seiner weitschweifigen Erörterungen müde zu werden begann.

---

[1] Dieses herrliche, aber leider etwas übermalte Porträt, welches dort Raffael zugeschrieben und als das des Tibaldeo ausgegeben wird, dürfte vielleicht eher das Bildnis des etwa 26 oder 27jährigen Raffael's selbst sein, von seinem damaligen Verehrer Sebastiano gemalt.

„Bin ich nämlich“, fuhr er fort, „nicht in einer argen Täuschung befangen, was ja uns armen Kunstkennern gar oft begegnet, so dürfte der auf einem Baumstamm sitzende Täufer, den Sie im Louvre unter dem Namen Raffael's gewiss auch betrachtet haben werden (Nr. 366), ebenfalls eines der ersten Werke sein, die Sebastiano in Rom, nach einem Entwurf seines neuen Freundes und Beschützers Michelangelo ausführte und diesmal wahrscheinlich im Wettstreit mit dem Raffael'schen Gemälde desselben Gegenstandes, von dem Sie auch hier

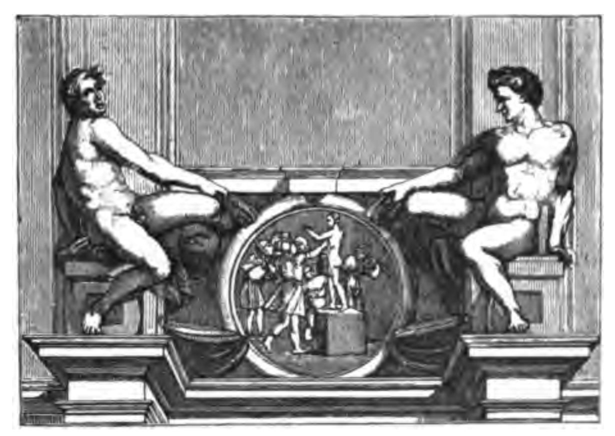


Johannes der Täufer in der Louvre-Galerie, Nr. 336.

in der Tribuna (Nr. 1127) eine Schulcopie sehen. Wie also die Fornarina hier die Nachahmung Raffael's, so bedeutet in meinen Augen jener Täufer im Louvre den Uebergang Sebastiano's von der Raffael'schen in die michelangeleske Manier. Die Bewegung und die Körperstellung jenes Täufers im Louvre, sowie der Ausdruck gemahnen, scheint mir, an die Körperstellung jener Riesen des Michelangelo an der Decke der Sixtinischen Kapelle, etwa an jene zwei nackten Jünglinge oberhalb der Erythräischen Sibylle.[1] Auch ist die Form

[1] Die Sammlung in Chatsworth besitzt mehrere Zeichnungen des Sebastiano del Piombo, die eine unter dem Namen Giorgione's,

und Biegung des Mittelfingers jenes Täufers durchaus michelangelesk, die Landschaft jedoch noch immer vene-



Zwei Figuren Michelangelo's an der Decke der Sixtinischen Kapelle.

tianisch und sehr verschieden von den idealen Landschaften Raffael's.[1]

die andere unter dem Tizian's (Br. 198), eine dritte (Br. 190) einen der Propheten in der Kapelle der Kirche von S. Pietro in Montorio darstellend. Nun entspricht auf dieser letztern getuschten Zeichnung die Form des Ohres ganz und gar der Ohrform des Täufers im Louvre. Eine andere vorzügliche Zeichnung des Sebastiano, aus seiner michelangelesken Zeit, finden wir auch in der Sammlung des Louvre (Braun 424).



Ohr bei Sebastiano del Piombo.

[1] Herr Director W. Bode behauptet, beiläufig bemerkt, eine deutliche Verwandtschaft der Barberini'schen „Fornarina“ mit der berliner „Dorothea“ und setzt die Entstehung der erstern ins Jahr 1509 oder 1510, die Decorationsmalereien Sebastiano's in der Farnesina ins Jahr 1509 und die „Dorothea“ ins Jahr 1511, also ein Jahr vor der „Fornarina“ in der Tribuna (Kunstfreund, Nr. 15, S. 228). Man lese über diesen Streitpunkt auch die glänzend geschriebene Abhandlung des Herrn Geh. Regierungsraths Director Julius Meyer im ersten Heft der k. preussi-

„Nun“, fuhr er fort, indem er mich bei der Hand nahm und meine ganze Aufmerksamkeit wieder auf das vor uns stehende Frauenporträt der sogenannten Fornarina lenkte, „nun ist die Form der Hand hier eben nichts anderes als die Uebergangsform von der giorgionesken in die Raffael'sche, es ist somit eine charakterlose, akademische Hand.

„Ich will Sie jedoch nicht ermüden mit dergleichen etwas hyperkritischen Auseinandersetzungen, zumal es heutzutage wol kaum einen namhaften Kenner der Raffael'schen Kunst geben dürfte, der bei der Puccini'schen Taufe noch Gevatter zu stehen geneigt wäre.“

„Ich bin zwar nicht in der Lage, in solchen verfänglichen Fragen mitsprechen zu dürfen“, sagte ich; „soviel ist jedoch gewiss, dass Ihre Einwürfe gegen die Ansicht jener Kunsthistoriker, welche dieses Frauenbildniss hier als Werk Raffael's ansehen, es noch nicht vermocht haben, den ersten Eindruck zu verwischen, den dieses Bild auf mich machte.“

Ueber dieses mein Geständniss wurde der Italiener zuerst etwas unwillig, willigte jedoch zuletzt ein, dass ich nicht ganz unrecht hätte, und dass man Anfänger niemals vor dergleichen eklektische Kunstwerke führen sollte, um daran Formenstudien zu machen.

„Betrachten wir daher“, sagte er dann, „dieses zweite hier ebenfalls auf Raffael getaufte Frauenbildniss, Nr. 1120, in der Nähe. Leider ist dieses herrlich aufgefasste und ganz meisterhaft modellirte Porträt so stark übermalt worden, dass wir es nur noch nach der Farbenscala des Kleides und nach der Zeichnung des Gesichts und besonders der Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger zu beurtheilen im Stande sind.

---

schen Kunstsammlungen vom Jahre 1886. Herr Julius Meyer war, meiner Ansicht nach, zuerst auf dem rechten Weg, liess sich jedoch durch seinen Freund und Collegen Bode wieder davon abbringen.

„Trotz aller Unbilden, die es erfahren, bleibt es doch noch immer ein bestechendes Bild und kann nur das Werk eines hervorragenden florentiner Meisters sein. Sehen Sie sich nun gefälligst vor allem die Form der linken Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger an. Ist etwa diese Hand mit jener der sogenannten Fornarina dort verwandt, oder finden Sie, dass sie der Hand der «Madonna del Cardellino» entspreche? Und nun erst, wenn Sie die Hand auf diesem Bild (1120) mit der Hand der Maddalena Doni in der Pitti-Galerie vergleichen wollten, dürfte es Ihnen auffallen, wie Passavant dazu kommen konnte, gerade an den Händen in diesem Frauenporträt die Art und Weise Raffael's erkennen zu wollen.[1] Ich meinerseits halte dafür, dass diese Hand hier keinem der soeben besprochenen Beispiele von Handformen in authentischen Werken des Urbinaten ähnlich sieht. Auch hat dieses Frauenporträt ein noch durchaus quattrocentistisches Aussehen. Hätte es demnach Raffael gemalt, so müsste dies vor der Zeit geschehen sein, als die Maddalena Doni im Pitti-Palast entstand.“

Um nicht den Schein zu haben, als wenn alle diese spitzfindigen Erläuterungen mich gelangweilt hätten, fragte ich meinen Begleiter, welchem Meister er denn dieses Frauenporträt zuschreibe?

„Das ist eine sehr verfängliche Frage“, erwiderte er. „Dieses Bild, ich muss es Ihnen offen gestehen, bietet mir nicht hinlängliche Anhaltspunkte dar, um es mit einiger Sicherheit bestimmen zu dürfen. Nur Neulinge in der Kunstwissenschaft oder Charlatane wissen jedem Kunstwerk einen Namen zu geben.“ „Ehe wir nun“, fuhr er fort, „in die Säle des Pitti-Palastes hinübergehen, um auch dort die charakteristischen Formen Raffael's in den daselbst ihm zugedachten Bildern ins Auge zu fassen, gestatten Sie mir, hier in dieser Tri-

---

[1] Passavant, Raffael d'Urbin (französ. Ausg.), II, 41.

buna Sie noch auf die dem Tizian eigenthümlichen Formen des Ohrs und der Hand an diesem seinem vortrefflichen Porträt des Prälaten Beccadelli (Nr. 1116) aufmerksam zu machen. Ich bitte, verlieren Sie ja nicht die Geduld, wenn ich Sie so lange bei Dingen aufhalte, die Ihnen jetzt sehr unbedeutend, ja vielleicht sogar lächerlich erscheinen dürften; ist es doch mir vor allem daran gelegen, Sie zu gewöhnen, bei Betrachtung eines Kunstwerkes auf alles, selbst auf die an und für sich geringfügigsten Dinge Ihr Auge zu richten; denn Sie werden mit der Zeit einsehen lernen, dass oft sogar ein einfacher sogenannter Schnörkel dazu dienen kann, Sie auf die rechte Fährte zu leiten und das besonders bei Gemälden untergeordneter Meister. Betrachten Sie also auf diesem Tizian'schen Bildniss die Hand mit dem allzu stark accentuirten Daumenballen und lassen Sie auch die rundliche Form des Ohrs nicht unbeachtet. Tizian gibt nämlich in allen Bildern seiner jüngern und in fast allen seiner mittlern Wirkungszeit, d. h. bis ungefähr in die vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts, dieselbe runde Form dem Ohr, z. B. in dem Bilde mit den drei Menschenaltern und dem andern mit der heiligen Familie bei Lord Ellesmere in London, wo das letztere Gemälde fälschlich dem Palma vecchio zugeschrieben wird; in der «Herodias» in der Galerie Doria-Panfili, im Madonnenbilde Nr. 633 in den Uffizien u. s. f., und so finden Sie ebenfalls sehr häufig in den Gemälden und Zeichnungen des Cadoriners den klobigen Daumenballen. Da nun sehr oft Bilder Tizian's mit denen von Giorgione (Pitti-Palast und Madrid), von Pordenone (Doria-Galerie), von Paris Bordone (Galerie des Capitols in Rom), sogar von Andrea Schiavone


Tizian's Daumenballen.

(Dresdener Galerie, Nr. 168)[1] verwechselt werden, so können Ihnen auch diese Bemerkungen bei Beurtheilung streitiger Bilder manchmal von Nutzen sein, insofern als sowol bei Giorgione als bei Pordenone, bei P. Bordone wie bei Andrea Schiavone die Formen der Hand und des Ohrs sehr verschieden von denen Tizian's sind."

„Sie mögen auch hierin recht haben", sagte ich mit schlecht verhehlter Ungeduld, „halten wir uns jedoch vorderhand an die Formen Raffael's, von denen ich schon etwas begriffen zu haben glaube; denn sonst möchte in meinem Kopf eine solche Confusion entstehen, dass ich vor lauter Ohren und Händen und Nägeln nicht mehr im Stande sein dürfte, die Bilder selbst zu sehen."

Der Italiener lachte, stimmte mir jedoch bei und wir verliessen alsbald die Tribuna und gingen in den Pitti-Palast hinüber.

„Suchen wir", sagte er in den ersten Saal hineintretend, „sogleich die sogenannte Madonna del Granduca auf; diese Madonna dürfte übrigens wol eher verdienen, den Namen del Duca als den des Granduca zu tragen, da das Bild, aller Wahrscheinlichkeit nach, in Urbino (1504) entstanden ist und für den Herzog Guidobaldo gemalt wurde. Doch daran liegt nicht viel." Als wir nun vor dem Bilde standen, machte mein Führer vor allem mich auf das Gesichtsoval der Maria aufmerksam, das, wie er meinte, viel mehr an Raffael's ersten Lehrer Timoteo Viti, als an seine spätern Lehrer Pintoricchio oder Perugino erinnerte. Auch sei, meinte er, der Ausdruck und die Kopfstellung durchaus Timoteisch. Sodann besahen wir uns natürlich die Form der Hände, welche nach seiner Ansicht zwar noch sehr an jene der Madonna del Cardellino gemahnten, jedoch knöcherner, d. h. quattrocentistischer seien als jene. „Und hier das Ohr des Kindes", bemerkte er dann, „erinnert es Sie

---

[1] Siehe Crowe und Cavalcaselle, „Leben Tizian's", II, 478.

nicht lebhaft an das Ohr der Kinder auf der Madonna del Cardellino? Sehen Sie sich doch auch hier diese runde, fleischige Form an, betrachten Sie auch, wie fest das Ohr mit dem Backen verwachsen ist. Jammerschade", bemerkte er zuletzt verächtlich, „dass der nichtswürdige Restaurator den blauen Mantel der Maria nur oberflächlich geputzt hat, sodass derselbe jetzt eher grün als blau aussieht und dabei auch den ursprünglichen Glanz ganz und gar einbüssen musste. Nun", fragte er mich dann, „gleicht diese Hand der Maria hier jener der «Madonna del pozzo», oder gar jener des Frauenporträts mit der Nummer 1120 in der Tribuna?"

„Soviel", antwortete ich, „glaube auch ich schon jetzt einzusehen, dass der Künstler, welcher diese Hand hier geformt und gemalt, nicht die Hände auf jenen zwei Bildern in der Tribuna gezeichnet und gemalt haben kann. Der Unterschied in der Auffassung und Modellirung ist ja in die Augen springend." Mein Begleiter lächelte bei dieser Bemerkung wohlgefällig. Wir traten alsdann wieder in den ersten grossen Saal hinein und gingen auf ein Frauenporträt, die sogenannte Donna gravida zu (Nr. 229), welches der Katalog als das Werk eines „Unbekannten" verzeichnet. „Passavant", sagte er, „gibt dieses weibliche Bildniss, wie mir scheint, mit Recht dem Urbinaten, nur versetzt er es, meiner Meinung nach, in eine zu späte Wirkungsepoche des Meisters, nämlich ins Jahr 1507. Irre ich nicht, so dürfte dieses Porträt ungefähr um dieselbe Zeit wie die Bildnisse der Eheleute Doni, d. h. ums Jahr 1505 entstanden sein. Dafür spricht vor allem die Form der Hände, die durchaus dieselbe ist, wie in diesen letztgenannten Porträts. Das Gesicht der Frau hier, zumal die linke Seite, hat durch den Restaurator so arg gelitten, dass man darin kaum noch die Spuren des Raffael'schen Pinsels zu erkennen vermag. Prägen Sie sich dafür recht scharf die Form der Hände hier ins Ge-

dächtniss und lassen Sie uns nun sofort an die Betrachtung der zwei Bildnisse der Doni gehen.“ Als wir nun vor dem Porträt der Maddalena Doni standen, konnte ich mich nicht enthalten auszurufen: „Ganz dieselbe Auffassung, dieselbe Behandlung des Aermels, dieselbe breite Form der Hand mit den kurzen, fetten Fingern, dieselben Nägel, denselben — wenn ich so sagen darf — etwas langweiligen, freudelosen Ausdruck des Gesichts, wie in jenem weiblichen Bildniss. Auch der landschaftliche Hintergrund entspricht der Landschaft auf der Madonna del Cardellino.“

Mein Führer freute sich über mein williges Eingehen in seine Anschauungsweise und über meine Fortschritte, wie er behauptete, in der Auffassung der Formen und rieb sich dabei vor Genugthuung die Hände. „Und die Stellung der Arme“, sagte er dann, „sowie überhaupt die ganze Darstellung dieses Porträts, gemahnt sie Sie nicht an ein anderes, hochberühmtes weibliches Bildniss, das Sie während Ihres Aufenthalts in Paris gewiss oft im Louvre bewundert haben werden?“

„O gewiss“, antwortete ich, „Sie meinen ohne Zweifel die «Mona Lisa» von Lionardo da Vinci?“

„*Colto nel segno*“, rief er aus, „— ins Schwarze getroffen. Wir dürfen demnach annehmen, dass Raffael, als er im Jahre 1505 diese Bildnisse malte, die Werkstatt des grossen Lionardo wol zum öftern besucht haben dürfte.

„Nachdem wir nun diese fünf Bilder aus der Frühzeit Raffael's uns angeschaut“, fuhr mein Führer fort, „lassen Sie uns noch ein anderes Bild in diesen Sälen ansehen, das ebenfalls in die florentinische Epoche des Meisters gehört, ich meine die grosse Altartafel, die Raffael im Auftrage der Familie Dei zu malen übernommen hatte, jedoch unvollendet in Florenz zurückliess, da er vom Papst Julius II. nach Rom berufen wurde.“

Als wir nun vor dieses Bild (Nr. 165) traten, machte mich mein Begleiter zuerst aufmerksam, wie auch dieses Gemälde in späterer Zeit vom Pinsel eines ungeschickten Malers ganz übergangen ward, sodass man in seinem gegenwärtigen Zustande kaum noch die Originalzeichnung darunter zu errathen vermag. Das hat jedoch", fügte er hinzu, „bei den Formstudien, welche uns jetzt beschäftigen, nicht viel zu sagen. Sehen Sie sich also auch in diesem Bild vornehmlich die Form des Ohrs und der Hand an. Nur muss ich Ihnen bemerken, dass Raffael dieses Bild etwa drei Jahre später als die bisher von uns betrachteten anfertigte, nämlich im Sommer 1508."

„Ich sehe auch in diesem Gemälde", rief ich freudig aus, „dasselbe fette, runde Ohr, wie in den andern, nur kommt mir die Form der Hand hier etwas verschieden von den Händen in den fünf andern Bildern vor."

„Ganz richtig", antwortete er, „blieb ja doch der junge Raffael nie stille stehen, sondern machte immer Fortschritte in seiner Kunst; allein die Grundform der Hand ist, wie in allen seinen spätern Bildern, so auch in diesem, doch immer dieselbe geblieben, doch bitte ich Sie zu bedenken, dass die Hände hier auf dieser Tafel durch Uebermalung ganz entstellt sind."

„Mir scheint es", fügte ich nach einer Weile hinzu, „als ob dieses Gemälde ganz und gar an jenes grosse Bild des Fra Bartolommeo im ersten Saal (Nr. 208), ja selbst an dies andere dort (Nr. 159) erinnere, sowol in dem architektonischen Hintergrund und in der Composition, als auch in der Faltenlegung und selbst in den Typen jener zwei fliegenden Engel."

„Ich bin vollkommen mit Ihnen darin einverstanden", sagte er, „und es scheint mir dies ein weiteres Zeichen zu sein, dass Fra Bartolommeo doch wol erst nur in dieser Zeit, d. h. im Jahre 1508, ein

innigeres Verhältniss mit dem jungen Raffael geschlossen haben dürfte. Auch erlaube ich mir, in diesem Bilde auf die singenden Engel am Fusse des Throns Sie aufmerksam zu machen; der Brauch, musicirende Engelknaben unten am Thron der Madonna anzubringen, ist durchaus venetianisch, und Fra Bartolommeo mag ihn aus der Lagunenstadt nach Florenz mitgebracht haben.“

Aus diesem Zimmer führte mich mein Begleiter in die Sala di Marte und vor die «Madonna della Seggiola», Nr. 79.

„Wenn Sie nun“, sagte er, „die Formen der Hand und des Ohrs auf diesem berühmten Bild Raffael's sich näher besehen, so dürfte es Ihnen nicht entgehen, dass, während die Grundform des Ohrs auch hier dieselbe ist wie auf allen seinen Werken aus der peruginischen und florentinischen Epoche, die der Hand dagegen auf diesem Bild jene Naturwahrheit verloren hat, die wir z. B. an den Händen der zwei weiblichen Porträts (Nr. 229 und 59) und der Madonna del Cardellino wahrgenommen, sowie auch in mehrern Bildern der Perugini'schen Zeit, wie z. B. im «Ecce homo» in der Tosio-Galerie von Brescia, im heiligen Sebastianus in der städtischen Galerie von Bergamo, in der Zeichnung zum «geigenden Engel» (zur Krönung Mariä) im Britischen Museum (Braun, 70). In diesem Bild hier finden Sie nicht mehr jene «bürgerliche» Hand, die der junge Raffael treu nach der Natur zeichnete, sondern Sie sehen hier schon die feine «aristokratische» Hand, und zwar ist diese bei dem Künstler während seiner römischen Zeit geradezu die normale geworden. Die Mittelhand ist zwar auch bei dieser Madonna noch immer, nach dem Vorbild des Lehrers Timoteo, breit und etwas flach, wie in Raffael's frühern Bildern, allein die Finger sind hier fein zugespitzt, kurz, wir haben hier eine sogenannte vornehme, oder wenn Sie lieber wollen, eine ideale

weibliche Hand vor uns. Dieses Rundbild mag ungefähr ums Jahr 1513 oder 1514 entstanden sein, und wenn Sie Raffael's Bilder von dieser Epoche, wie unter andern auch die Madonna bei Lord Ellesmere in London, bis zu seinem Tod unter diesem Gesichtspunkt betrachten, so werden Sie gewahren, dass sowol in den wenigen von seiner eigenen Hand ausgeführten, als auch in jenen blos nach seinen Cartons von den Gehülfen ausgeführten Werken diese weibliche Handform stets sich wiederholt und somit conventionell wird, so z. B. auch in dem herrlichen Bildniss seiner Geliebten."

„Und wo ist denn das wahre Porträt der Geliebten Raffael's?" fragte ich ihn.

„Hier in einem Seitencabinet, das wir schon einmal betreten haben."

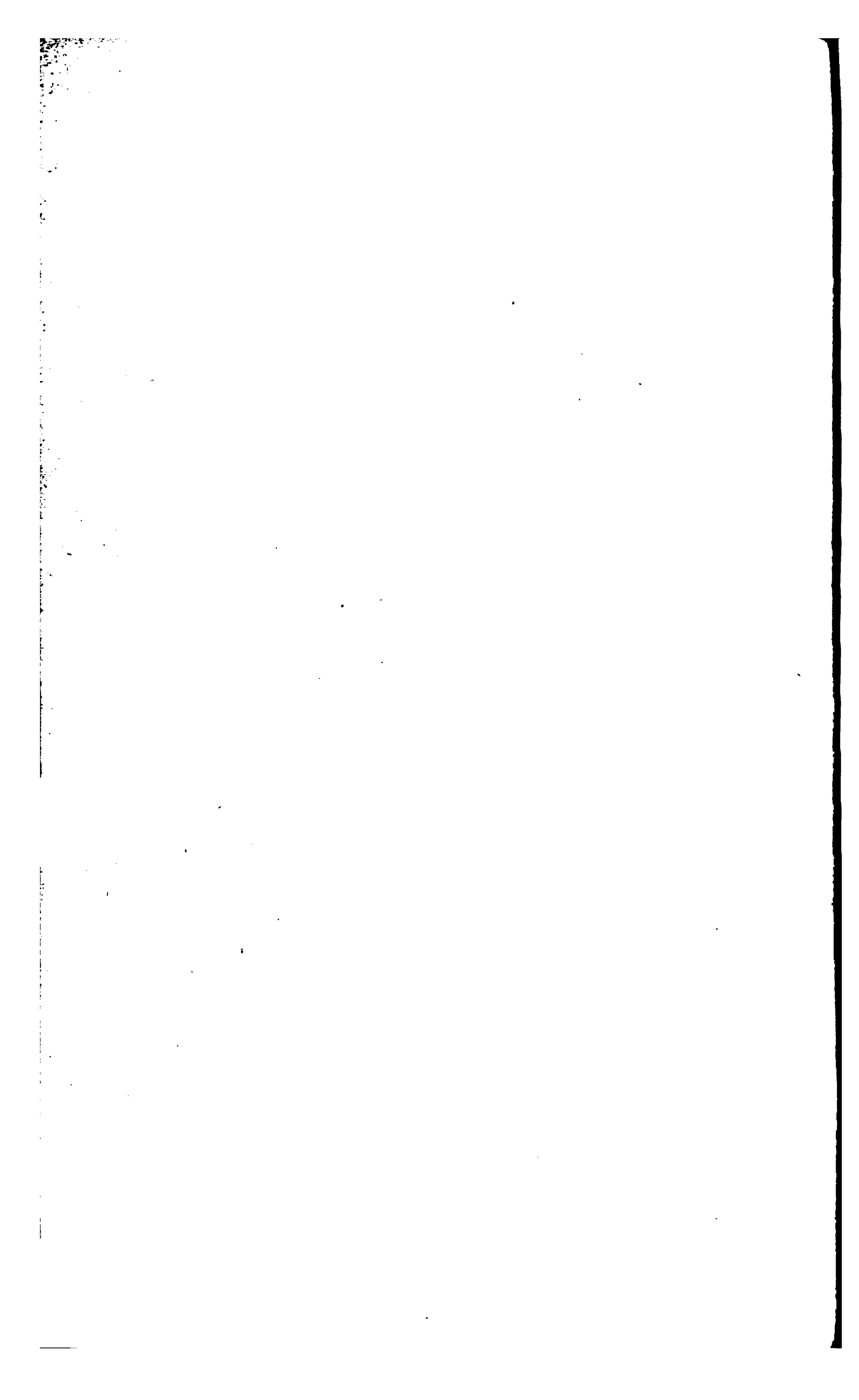
Wir begaben uns nun sofort dahin, und vor dem Bilde angelangt, unterliess mein enthusiastischer Führer nicht, mich sogleich ins rechte Licht davor zu stellen. Dieses lebensprühende weibliche Antlitz machte einen so überwältigenden Eindruck auf mich, dass ich dabei gar nicht mehr an die langweiligen Studien der Ohr- und Handformen denken mochte.

„Ja", rief ich entzückt aus, „dies Weib und kein anderes war würdig von einem Raffael geliebt zu werden und kein anderes als dieses konnte der göttliche Meister im Auge haben, als er die Madonna di S. Sisto auf die Leinwand zauberte!"

„Wenn Sie", bemerkte der Italiener ironisch lächelnd, „die florentinischen Directoren der Galerie ausnehmen, die noch immer fortfahren, dieses Weib die «Donna velata» zu benennen und das Gemälde einem «Unbekannten» zuzuschreiben, so dürften heutzutage wol sämmtliche Kunstverständigen der Alten und der Neuen Welt in Ihr Urtheil einstimmen. Worüber jedoch nicht alle Kritiker miteinander einig sind, ist, ob dieses Bild Original oder blos Copie sei."



DIE „DONNA VELATA“ IM PITTI-PALAST. S. 64.



„Wie, ums Himmels willen“, rief ich erstaunt aus, „wie ist es doch möglich, ein so wunderbar schönes, jedes gesunde Auge fesselndes Antlitz für eine Copie zu nehmen? Welche Begriffe von Kunst müssen doch die Leute haben, die ein so wunderbar leuchtendes Gesicht als mechanische Nachahmung ansehen können!“

In diesem Augenblicke trat ein noch junger Herr in unsere Nähe und, nachdem er meinen Führer freundlich gegrüsst hatte, sagte er, seine Brille an die Augen setzend, in einem bedeutungsvollen Ton: „Nicht wahr, selbst in der Copie macht dieses weibliche Porträt noch immer einen gewissen Eindruck? Wie mag erst das Original ausgesehen haben!“

Ich bemerkte, dass meinem Begleiter bei diesen Worten des Fremden das Blut in den Kopf stieg. „Auch Ihnen“, sagte er dann ganz trocken, „kommt also dieses Bild als Copie vor?“

„Darüber sind alle Kunstkenner der Welt einig“, antwortete mit Entschiedenheit der andere.

„Und Sie sind Professor der Malerei an unserer Akademie!“ versetzte mein Begleiter mit unverhüllter Ironie.

„Und gerade als Professor der Malerei glaube ich, wenn Sie etwa im Irrthum darüber sein sollten, Sie eines Bessern belehren zu dürfen“, erwiderte mit hohem Selbstbewusstsein der Professor und fuhr dann fort: „Sie sollten doch wissen, dass kein feinerer Kenner unserer Kunst heutzutage, weder im gelehrten Deutschland, noch in Paris dieses Bild für Original annehmen will. Sehen Sie denn nicht hier an der Wange und da an der Stirn noch die Spuren der Pinselstriche des venetianischen oder, wenn Sie lieber wollen, bolognesischen Copisten?“

Mein Führer schien bei diesen Bemerkungen des Akademieprofessors die Fassung fast zu verlieren.

„Wir sind jetzt“, sagte er mit lauter Stimme, „weder im gelehrten Deutschland noch im alles besser wissenden Paris, sondern wir sind gegenwärtig hier in Florenz und stehen vor dem Bilde selbst. Vor allem, Herr Professor, gestatten Sie mir, Ihnen zu bemerken“, fuhr er dann in gemildertem Tone fort, „dass dieses Gemälde, welches nach dem Zeugniss des Vasari sich im Besitz der Familie Botti befand, daselbst noch im Jahre 1677 von Cinelli gesehen und als Original beschrieben wurde. Wäre es also eine bolognesische Copie, so müssten wir annehmen, dass aller Wahrscheinlichkeit nach diese Copie wol später, nämlich als das Bild in die Oeffentlichkeit kam, von einem Bolognesen angefertigt worden sei. Welche Maler hatte damals Bologna, die im Stande gewesen wären, eine solche Copie herzustellen? Betrachten Sie doch die bekannten Copien eines Donduzzi und eines G. M. Crespi und Sie werden sehen, wie schwarz in den Schatten all jene Copien geworden sind. Auch müsste dieses Gemälde, wäre es Copie des vorigen oder auch des 17. Jahrhunderts, in einem viel bessern Zustande sein, als wir es hier sehen. Sehen Sie doch, wie an vielen Stellen die Farben abgebröckelt sind, sodass man noch die helle Imprimitur wahrnimmt. — Und wo wäre denn das Originalgemälde hingekommen? Ein Bild Raffael's verlor man selbst im 18. Jahrhundert nicht so leicht aus den Augen. Nein, nein, mein lieber Professor, von solchen aus der Luft gegriffenen, ganz willkürlichen Behauptungen irgendeines confusen ausländischen Kunstprofessors lasse ich mich nicht irre machen! Und wie wollen Sie denn mir auch beweisen, dass da im Gesicht der Frau bolognesische Pinselstriche wahrzunehmen sind? Sind etwa diese Pinselstriche hier ganz anderer Art als jene im Antlitz der Madonna di S. Sisto in der dresdener Galerie? Uebrigens ist ja dies Gesicht so sehr verrieben, dass nur ein Phantast noch die einzelnen

Pinselstriche darin gewahren dürfte. Auch ist dies Gemälde, wie Sie sehen können, an mehrern Stellen retouchirt worden, z. B. hier an der Stirn und hier an der Nasenwurzel, an der rechten Wange, am Nacken, am Halse; selbst der originale bräunliche Grund des Bildes wurde vom Bilderputzer überklext."

„Ja, das gebe ich Ihnen zu", murmelte der Professor. „Und ist dies nicht ein weiterer Beweis, wenn es dessen bedürfte, dass es keine Copie ist? Nein, mein guter Herr Professor, schauen Sie sich doch dieses herrliche Bild mit eigenen Augen an und überlassen Sie es den Herren in Paris und in Berlin, solche Dinge in der Wüste zu predigen. Lieber Himmel! Ein Copist soll dieses Auge mit dem wunderbaren Blick, diesen stolzen Mund, diese edle Stirn da gemalt haben? Niemals."

Der Professor steckte bei diesen Worten meines begeisterten Führers seine Brille wieder in die Tasche und flüchtete sich, ohne ein Wort weiter zu sagen, ins Nebenzimmer.

„Sie haben vollkommen recht", sagte ich, als der Professor verschwunden war, „wenn Sie über solche Kunsturtheile, und noch dazu im Munde eines Akademielehrers, nicht nur sich wundern, sondern auch unwillig werden. Selbst mir, der ich doch nur Dilettant bin und dieses Porträt bisher nur in der Photographie kannte, wollte es immer unerklärlich erscheinen, dass es Leute gäbe, ja Gelehrte, welche sich sogar für unfehlbare Kunstrichter halten, die ein solches Juwel für eine Copie ausgeben können!"

„Diesem echt römischen Frauentypus", sagte mein Begleiter, „begegnen wir schon in der Magdalene auf dem Bilde mit der heiligen Cäcilie in Bologna, das Raffael im Jahre 1516 für die Kapelle dall' Olio in der Kirche von S. Giovanni in Monte ausführte. Um diese Zeit etwa mag er auch dieses von ihm geliebte Weib

mit seinem Pinsel verewigt haben. Dass er, nach seiner Gewohnheit von damals, die Ausführung des Kleides und der Hand einem seiner Gehülfen überlassen habe, wie unter andern auch der verstorbene Passavant meinte, will auch mir als sehr wahrscheinlich erscheinen; allein diesen majestätischen, wahrhaft adeligen Frauenkopf kann nur der göttliche Meister selbst so aufgefasst und so gemalt haben. Etwa fünf oder sechs Jahre später, wurde diese Geliebte des damals nicht mehr unter den Lebenden weilenden Künstlers von einem seiner Schüler und, wie ich glaube, von Giulio Romano aufs neue abconterfeit, und dies Bildniss befindet sich gegenwärtig unter dem Namen Raffael's in der Barberini-Galerie in Rom. Sie werden sehen, wie auf jenem Bilde dieses stolze Weib hier nicht nur gealtert und verkommen aussieht, sondern auch wie gemein und widerwärtig sie vom Maler dort aufgefasst und dargestellt wurde, man meint wahrlich, eine liederliche Dirne vor sich zu haben.

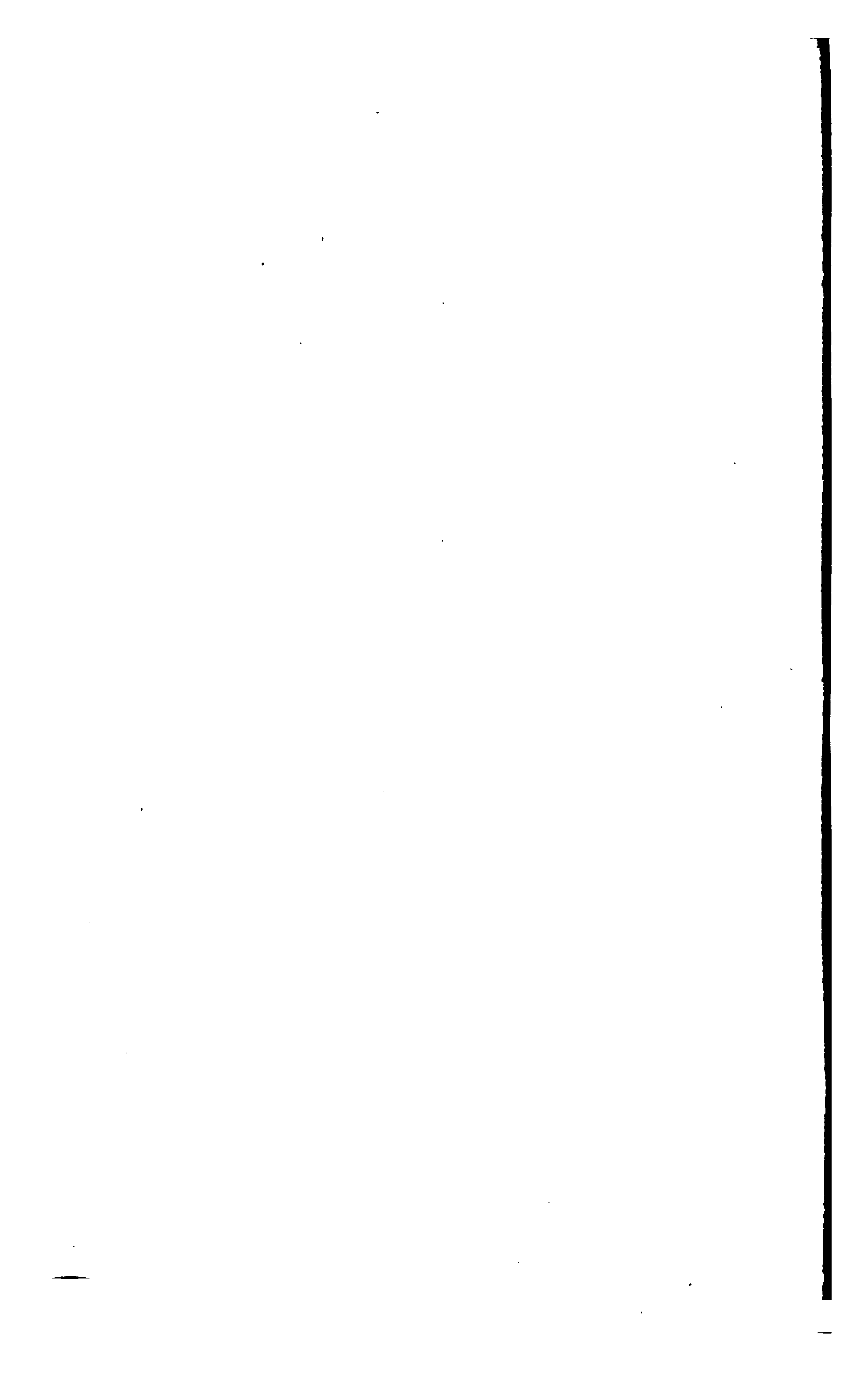
„Nun sehen Sie auch“, fuhr er dann fort, indem wir nahe vor das Bild traten, „wie durchaus Raffaelisch auch in diesem Porträt die Ohrform ist.“

„Nein, nein, mein lieber Herr“, antwortete ich, „verschonen Sie mich doch vor diesem Bild hier mit Ihren Ohr- und Handformen. Vor solchen Kunstwerken ist's für mich eine reine Unmöglichkeit, Detailstudien zu machen; Raffael's göttlicher Geist hält mich noch zu sehr festgebannt, als dass ich sogleich mich selbst und zugleich jene Nüchternheit des Geistes wiederfinden sollte, die doch erforderlich ist, um an einem Werke der Kunst bei den einzelnen Formen und Schnörkeln sich aufzuhalten.“

Nachdem ich an diesem Prachtbildniss noch eine Weile meine Augenweide gehabt hatte, forderte mich mein geduldiger Cicerone auf, mit ihm ein anderes Porträt Raffael's, ungefähr aus derselben Epoche, an-



LA FORNARINA IN DER GALERIE BARBERINI IN ROM. S. 68.



sehen zu wollen, und wir begaben uns demzufolge in den sogenannten Apollosaal zurück, wo das berühmte Bildniss des Papstes Leo X., nebst denen der Cardinäle Giulio de' Medici und Luigi Rossi aufgestellt ist.

„Ungefähr dieselbe Behandlung der Stoffe wie im vorigen Bild", bemerkte ich, „und", fügte er hinzu, „dasselbe runde, fleischige Ohr. Ueber dieses weltbekannte Bild könnte ich Ihnen", fuhr er fort, „ein Langes und Breites erzählen; für diesmal müssen wir jedoch uns begnügen, auch in diesem Werke Raffael's blos die Identität der Ohrform mit der in seinen andern von uns heute betrachteten Bildern zu bestätigen. Hände und Beiwerk wurden wol auch auf diesem Bild von Gehülfen ausgeführt."

„Wie stolz und edel", sagte ich, „sieht nicht die Geliebte des Meisters, die doch dem niedern Stand angehört haben soll, gegen diesen adeligen Papst aus! Hätte der Maler ihn nicht durch die aristokratischen Beiwerke, wie das Miniaturenbuch, die Lupe, die feinciselirte goldene Klingel, das reiche Priestergewand, die Teppiche u. s. w. zu veredeln getrachtet, so würde ja dieser Medici etwa wie ein reich gewordener Schenkwirth aussehen."

Der Italiener lächelte dazu und zog mich vom Bilde weg in den Saturnussaal, wo wir einen Augenblick vor dem Porträt eines andern Papstes, Julius II., stillhielten.

„Schauen Sie sich dagegen", sagte er, „das leidenschaftliche Bildniss dieses Vorgängers Leo's X. an. Gleich der Geliebten Raffael's war auch er ein Kind des Volkes. Welch ein hochfahrender Charakter schaut nicht aus diesem edlen Antlitze heraus! Aus diesen von tiefen Leidenschaften durchfurchten Zügen spricht männlicher Stolz und selbstbewusste Kraft; wie verschieden von jener sinnlichen, verschmitzten Indifferenz, die uns

vorhin aus den Gesichtern der zwei Mediceer entgegenblickte.“[1]

„Das Studium der Porträts“, bemerkte ich, „ist gewiss eines der interessantesten, das einem Kunsthistoriker geboten werden kann.“

„Unstreitig“, antwortete er, „wenn der Kunsthistoriker selbst interessant ist, was doch leider höchst selten der Fall ist. Wollen Sie“, fügte er hinzu, „die Geschichte Italiens ganz verstehen lernen, so dürfen Sie ja nicht vernachlässigen, auch die Bildnisse, sowol die weiblichen als die männlichen, sich anzuschauen. In den Gesichtern der Leute steht immer ein Stück Geschichte ihrer Zeit zu lesen, falls man eben darin zu lesen versteht. Wenn Sie z. B. das Porträt der Geliebten Raffael's neben jenes der vornehmen Maddalena Doni oder auch neben das der Eleonora Gonzaga della Rovere, der sogenannten «Bella di Tiziano» (Nr. 18 dieser Galerie) stellen, so werden Sie daraus sogleich ersehen, dass, während in den vornehmen Ständen, zur Zeit der Renaissance, alles Ideal schon völlig erloschen war, im Volke dagegen noch immerfort eine gesunde Lebenslust und moralische Kraft sich erhalten hatten.“

Nach dieser culturgeschichtlichen Abschweifung lud mich mein Begleiter ein, mir das an der Wand gegenüber hängende Bildchen mit der „Vision Ezechiel's“ anzusehen. Ich kannte natürlich längst dieses durch den Stich verewigte Werk Raffael's, dessen reizende und zugleich grossartige Composition mich jedesmal in Entzücken versetzte.

---

[1] In der Tribuna der Uffizien-Galerie dürfte vielleicht das Originalporträt dieses Papstes, obwol durch Uebermalung sehr entstellt, sich befinden. Vasari berichtet uns übrigens, im Schloss von Urbino wäre, ausser dem Originalporträt Julius' II., auch noch eine Copie dieses Bildnisses von der Hand Tizian's (?) gewesen. Nun behauptet man, dass beide Bilder von Urbino nach Florenz gebracht worden seien.

„Vasari“, sagte ich zu ihm, „bemerkt von diesem Bild, wenn ich mich recht entsinne, dass Raffael es für den Bolognesen Hercolani gemalt habe.“

„Allerdings“, antwortete er, „und daher folgerten einige nordische Kunstkritiker, um etwas ganz Apartes zu sagen, dass das Bildchen, gleich der «Donna velata», nicht Original, sondern die von einem spätern bologneser Maler angefertigte Copie sei.“

„Wo wäre aber dann das Originalbild Raffael's?“ fragte ich.

„Die Antwort auf diese Frage bleiben uns jene weisen Herren schuldig. Dass die Ausführung dieses übrigens vorzüglich gemalten Bildes“, fuhr er dann fort, „nicht dem Urbinaten selbst angehöre, davon bin auch ich überzeugt, denn sowol in der Form der Hand des Gottvaters und des Ohrs der Engel, wie auch in der Farbenscala und vornehmlich in der wulstigen Oberlippe der kleinen Engel da, glaube ich sehr deutlich die Art und Weise des Giulio Romano, des Lieblingsschülers Raffael's, zu erkennen; trotzdem aber spricht Raffael's Geist zu uns noch frisch und lebendig aus diesem herrlich componirten Bildchen, das allerdings, wie einige Kunstkenner meinen, erst ums Jahr 1517 entstanden sein mag.“

„Ist Ihr Urtheil zutreffend“, sagte ich, „so muss doch Giulio Romano die Technik und die Formen seines Lehrers und Vorbildes zum Täuschen nachzuahmen gewusst haben, denn mir wäre es wahrlich nicht im Traum eingefallen, an der Echtheit dieses Raffaelbildchens zu zweifeln.“

„Und doch“, bemerkte mein Führer, „sind fast alle Staffeleibilder des Urbinaten aus dieser seiner letzten Wirkungszeit, d. h. vom Jahre 1516 bis zu seinem Hinscheiden, zum grössten Theil von seinen Schülern und Gehülfen, vornehmlich von Giulio Romano, ausgeführt; war ja der Meister selbst in jenen Jahren so vielfach

in Anspruch genommen als Maler, als Baumeister, als Archäolog, dass, hätte er auch statt zwei, vier Hände gehabt, und hätte er statt über zwölf, über vierundzwanzig Stunden am Tage gebieten können, es ihm dennoch unmöglich gewesen wäre, all den Aufträgen zu entsprechen, die ihm von allen Seiten zuströmten."

Wenig erbaut davon, dass ich dieses mich so sehr anmuthende Bildchen nicht ganz als Raffael's eigenes Werk sollte ansehen dürfen, begab ich mich kopfschüttelnd vor das an derselben Wand hängende Cardinalsporträt, Nr. 171, und wandte mich dann lächelnd zu meinem Cicerone mit den Worten: „Nun, ist vielleicht in Ihren Augen auch dieses herrliche Bildniss des schielenden Cardinals nicht vom Meister selbst, sondern gleichfalls nur von einem seiner Schüler gemalt?"

„Und wenn ich Ihnen sagte", antwortete er lachend, „dass ich dieses Porträt nicht einmal für italienische Arbeit, sondern für eine von einem Ausländer gefertigte Copie nach einem Originalbild Raffael's halte!"

„Nun", rief ich aus, „wenn Ihre Experimentalmethode zu solchen Ergebnissen führt, da wäre es für die Welt besser, wenn dieselbe möglichst wenig davon erführe, und wenn sie, einmal bekannt gemacht, möglichst bald wieder vergessen würde!"

„Und dies", erwiderte lächelnd der Italiener, „wird auch höchst wahrscheinlich der Fall sein."

„Lassen Sie uns jedoch", fuhr er dann fort, „dieses berühmte Porträt etwas genauer betrachten. Schon Passavant (I, 175) wurde durch die flüssige Art dieser Malerei an deutsche Meister erinnert, und er meinte sogar, Raffael dürfte dabei von irgendeinem Bilde Holbein's beeinflusst worden sein, was übrigens, beiläufig bemerkt, schon chronologisch unmöglich gewesen wäre. Dass jedoch die Maltechnik in diesem Gemälde jedem Kenner als unitalienisch vorkommen muss, darüber, scheint mir, kann kein Zweifel mehr obwalten. Be-

trachten Sie sich vor allem dieses stiere, metallene Auge, diesen schlecht modellirten Mund, diese ganz verfehlte Zeichnung des Daumens der rechten Hand, diese grellen Farben am Buch, und Sie werden mir doch wenigstens zugeben, dass, wer immer dies Bild gemalt haben mag, kein grosser Meister gewesen sein kann. Um Sie jedoch aus aller Ungewissheit zu befreien, will ich Ihnen nicht verheimlichen, dass das Originalbild noch immer in der Familie Inghirami zu Volterra sich befindet, zwar durch eine moderne Restauration ganz und gar entstellt, allein an einzelnen Stellen immer noch als das Original erkennbar.“

Gegen eine solche Thatsache vermochte ich, wie sich von selbst versteht, nichts einzuwenden und musste daher meinem Führer beistimmen, wiewol ich an dieser seiner zerstörenden Kritik ebenso wenig Gefallen finden konnte, als etwa Ariosto's Roland an dem Feuergewehr.

„Dort“, sagte der Italiener, indem er auf die Wand gegenüber deutete, „dort hängt noch ein anderes Cardinalsporträt, das man hier noch immer dem Urbinaten zuzuschreiben beliebt, obgleich es schon der verstorbene Passavant als das Werk eines Schülers erklärte, und zwar mit vollem Recht.“

Wir traten nun vor jenes Porträt (Nr. 158) und ich konnte unschwer mich überzeugen, dass an diesem Bilde weder die Augen, noch die linke Hand richtig modellirt waren und dass selbst das Ohr nicht jene runde, volle Form hat, die wir an den echten Bildnissen Raffael's soeben wahrzunehmen zur Genüge Gelegenheit hatten. „Ein ähnliches Schülerporträt, den Cardinal Passerini darstellend, befindet sich im Museum von Neapel“, sagte er, indem er mir die Hand reichte und, auf die Uhr blickend, sich verabschiedete. Und auch ich war der Ansicht, dass ich mit dieser Lection vorläufig genug hatte. —

Ich verlängerte meinen Aufenthalt in Florenz noch um mehrere Wochen und benutzte denselben, um täglich in den verschiedenen Kunstsammlungen der Stadt nach der von meinem Führer mir angedeuteten Methode Formstudien an Gemälden, Statuen und Gebäuden zu machen. Allein gar bald wurde es mir da klar, dass eine so nüchterne, trockene, ja geradezu pedantische Art, die Werke der Kunst anzuschauen, den Geist auf die Länge der wahren, höhern Auffassung entfremden müsste, wennschon sie immerhin dem persönlichen Geschmack eines „alten Mediciners" wol zusagen möge und etwa auch für den Kunsttrödler und Experten von einigem Vortheil sein dürfte. Und so verliess ich endlich Florenz unbefriedigt.

Bei meiner Rückkehr nach Kasan vernahm ich zu meiner grossen Verwunderung, dass die im Lande weit und breit gepriesene Bildergalerie im Schlosse des Fürsten Smaranzoff, die zur grössern Hälfte aus Werken der besten italienischen Meister bestand, in nächster Zeit unter den Hammer kommen sollte. Ich hatte jene Sammlung, da das fürstliche Schloss nur wenige Werst von der Stadt entfernt war, in meiner Jugend gar oft besucht und darin meine ersten Kunststudien gemacht, sodass die sechs Madonnenbilder von Raffael Sanzio, die sich in derselben befanden, noch glanzvoll in meinem Gedächtniss fortlebten. Ich fühlte daher ein wahres Bedürfniss, jene Bilder mir noch einmal anzusehen und scharf einzuprägen, bevor sie in alle Welt verstreut würden.

An einem heitern Decembertag liess ich daher meine Droschke anspannen und fuhr vergnügten Sinnes nach dem Schloss, in dessen prächtigen Galerieräumen ich bereits einheimische und ausländische Kunsthändler, Kunstfreunde und Galeriedirectoren vorfand, die alle mit lebhaftem Interesse und, wie es mir zuerst erschien, auch mit

ausserordentlicher Sachkenntniss die Gemälde eines nach dem andern prüften, bald vor diesem, bald vor jenem Bilde ihre volle Bewunderung ausdrückend und hier den Verrocchio, da den Melozzo da Forli, da selbst den Lionardo da Vinci auf den ersten Blick erkennend. Ich hörte mit Neugierde und Staunen ihren analytischen Bemerkungen über die vorzügliche Maltechnik der Venetianer und die treffliche Erhaltung der Raffael-Bilder zu. Wie gross war aber mein Erstaunen, als ich endlich selbst jene Raffael-Madonnen, die vor Jahren auch mich in so hohes Entzücken versetzt hatten, genauer untersuchte! Ich wagte kaum meinen Augen zu trauen, da ich noch lebhaft die Raffael-Bilder im Pitti-Palast vor der Seele stehen hatte, diesmal auch nicht umhin konnte, die Kunstwerke nach der Methode, welche der Italiener in Florenz mich gelehrt hatte, mir anzusehen und zu prüfen. Es war mir da zu Muthe, etwa als wenn inzwischen eine Binde mir von den Augen gefallen wäre. Wie steif und langweilig erschienen mir jetzt diese Madonnen, wie abgeschmackt, ja lächerlich die Kinder auf ihrem Arm oder an ihrer Seite, wie unraffaelisch die Formen! Kurz, die vor wenig Jahren von mir noch angestaunten Werke des „göttlichen“ Urbinaten wollten mir nun durchaus nicht mehr gefallen, und ich glaubte bei näherer Prüfung deutlich einzusehen, dass all jene hochbewunderten und gepriesenen Raffael-Bilder nichts anderes als lauter Copien, ja vielleicht zum Theil sogar Fälschungen wären. Ebenso erging es mir bei der Besichtigung der sogenannten Werke von Michelangelo, von Verrocchio, von Lionardo da Vinci, von Botticelli, von Lorenzo Lotto und von Palma vecchio. Die Freude, in so kurzer Zeit und nach so oberflächlichen Studien schon zu dieser, wenn auch nur negativen Erkenntniss gekommen zu sein, war in mir so gross, dass ich auf dem Heimweg den Entschluss fasste, sobald als nur mög-

lich Gorlaw und die Heimat wieder zu verlassen und abermals meine Schritte nach Deutschland, Paris und Italien zu richten, in der Absicht, in den dortigen Kunstsammlungen neuen, intensiveren Studien, und zwar nach der von mir zuerst misdeuteten Methode des Italieners mich hinzugeben. Demzufolge brachte ich zum zweiten male ein ganzes Jahr theils in den deutschen Landen, theils in Paris und London zu und wanderte dann voller Zuversicht über die Alpen nach dem sonnigen Italien, dessen dunkle Cypressen und Pinien mit dem blauen Himmel darüber ich diesmal mit wahrem Jubel begrüsste. Nachdem ich mehrere Monate hindurch in der Lombardei und ebenso im Venetianischen emsig dem Studium jener Localschulen, sowie der italienischen Sprache und Literatur mich gewidmet hatte, kam ich endlich wieder nach Toscana, dem seligen Lande der Kunst. In Florenz angelangt, fragte ich sogleich nach meinem ehemaligen Führer, dem ich meine Dankbarkeit für die freundliche Mühe, mit der er vor Jahren sich mit mir befasst hatte, ausdrücken wollte.

In der Ueberzeugung, von irgendeinem Beamten der florentiner Kunstsammlungen die Wohnung des alten, unermüdlichen Galeriebesuchers leichter als irgendwosonst erfahren zu können, wandte ich mich sofort an den Inspector der Galerie mit der Bitte, mir sagen zu wollen, ob gegenwärtig Herr . . . noch in Florenz und wo er da zu treffen sei. Wie erstaunt jedoch war ich, als der königliche Beamte mir trocken antwortete, dass er mit jenem, ihm antipathischen Kritiker der alten Bilder nichts zu schaffen habe. Ueberdies, fügte er hinzu, sei jener abgeschmackte Wiedertäufer ein ausgemachter Feind der Freiheit und ich müsste mich daher an einen „*Codino*“ wenden, wenn ich seine Wohnung erfahren wolle.

Erst nach langem Herumfragen und Suchen gelang es mir endlich eine Person ausfindig zu machen, die

in der Lage war, über ihn einige Auskunft mir zu ertheilen. Es war dies ein Apotheker, ein hagerer Mann mit blassem Gesicht, scharfem dunkeln Auge und langer, spitzer Nase. Ich fragte ihn, ob er mir sagen könnte, ob der alte Mann noch immer am Leben sei.

„Falls er nicht ganz kürzlich gestorben ist, so lebt er noch“, erwiderte er mir in kaltem Tone.

„Und wissen Sie nicht, wo er jetzt wohnt? Vor Jahren“, fügte ich hinzu, „war seine Wohnung in der Via San Frediano.“

„Ja, ja, ich weiss es“, sagte der mürrische Mann. „Ich glaube aber, er hat seit Monaten die Stadt verlassen und sich aufs Land zurückgezogen. Wie ich hörte“, fügte er spöttisch lächelnd hinzu, „soll er seine Mitmenschen, die eben nicht nach seiner Pfeife tanzen wollen, satt bekommen haben. Ausser einigen wenigen politischen Spiessgesellen von hier empfängt er auch niemand mehr.“

„Und doch“, sagte ich, „schien er mir, als ich ihn kennen lernte, ein heiterer, lebensfroher Mann zu sein.“

„Es war stets ein Feind der Ordnung und des Gesetzes“, fiel mir der Apotheker ins Wort, „ein Mensch ohne Gewissen. Alle diese Revolutionsmänner und Weltverbesserer in unserm Italien sind nichts als freche, eitle Egoisten, ohne alle Pietät vor dem Bestehenden und ohne Religion; was Wunder, dass sie mit den Jahren menschenscheu werden! Gott möge ihnen das Unheil vergeben, das sie über unser schönes Land gebracht haben.“

Aus diesen bissigen Bemerkungen des hagern Mannes erkannte ich unschwer, dass er zur klerikalen, mein ehemaliger Begleiter in den florentinischen Bildergalerien aber zur Partei der Patrioten gehören müsse. Mich wunderte es jedoch, dass ein Mann, der noch vor kurzem so begeistert war für Kunst und Wissenschaft und namentlich für die Regeneration seines Landes, sich

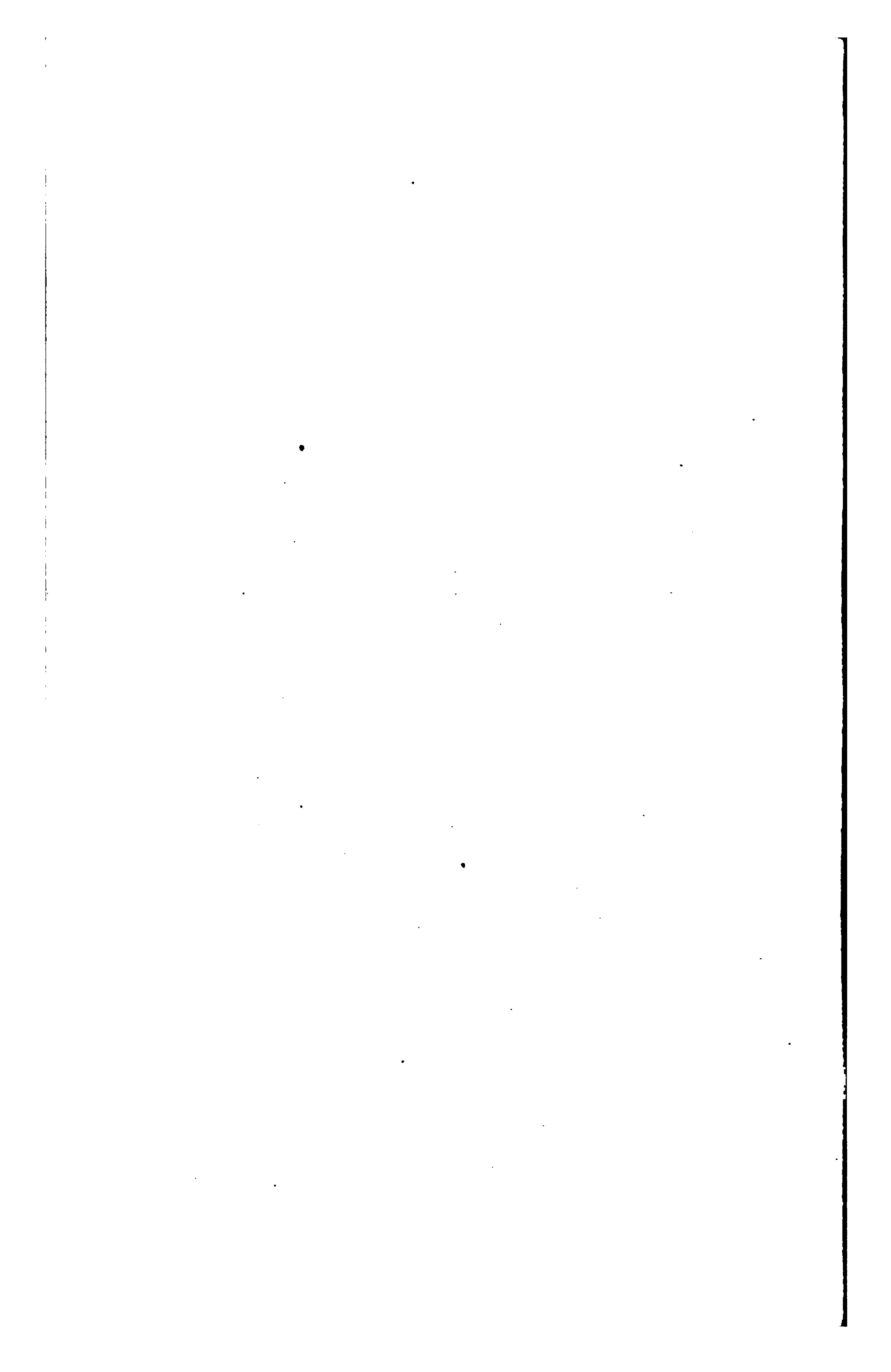
nun plötzlich von der Welt gänzlich habe zurückziehen wollen.

Ich dankte meinem griesgrämigen Berichterstatter und verabschiedete mich sobald als möglich von ihm. Beim Nachhausegehen konnte ich mich nicht erwehren, über die Wandelbarkeit unserer Freuden und Leiden in dieser Welt Betrachtungen anzustellen.

Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Toscana kam ich endlich in der Ewigen Stadt an, wo ich es mir seit vielen Monaten angelegen sein lasse, die Werke der Kunst in Kirchen und Galerien zu studiren, und wo ich schliesslich dem übermüthigen Gedanken Folge leistete, einen Theil der Resultate dieser meiner Studien den jungen Kunstbeflissenen meines Vaterlandes mitzutheilen. Mögen sie diese Versuche mit demselben Wohlwollen aufnehmen, mit dem ich sie ihnen darbiete.

I.

DIE GALERIE BORGHESE.



EINLEITUNG.

Ein Tag lehrt den andern.

In diesen unsern Tagen, wo die Demokratie ihre alles und alle gleich- und seligmachende Fahne auch auf den verlotterten Mauern der Haupt- und Residenzstadt des Katholicismus aufgepflanzt hat, und wo es demnach zu erwarten steht, dass mit der Aufhebung der verhassten Familienstiftungen auch hier, wie es überall anderwärts geschehen, die Kunstschätze der grossen Patricierfamilien und zugleich wol auch manches Kleinod in Taschenformat aus den vaticanischen Sammlungen in alle Welt zerstreut werden, möchte es wol an der Zeit sein, die bedeutenden und bekanntesten dieser Kunstsammlungen uns noch einmal anzusehen, solange dieselben beisammen sind, und die darin enthaltenen Hauptwerke kritisch zu besprechen. Die Aufgabe ist weder ganz leicht noch ist sie sehr angenehm. Auch hätte ich, im Beginne meiner Lehrjahre, mich niemals von der Anmassung anwandeln lassen, eine so schwere und drückende Last auf meine schwachen Schultern zu nehmen, wäre ich nicht bei einem längern Aufenthalt in Rom zu der Ueberzeugung gekommen, dass die meisten der bedeutenderen einheimischen Kunstgelehrten in den gegenwärtigen Zeiten ihre kostbaren Studien, ihre Gelehrsamkeit und ihren Scharfsinn mit weit grösserm Nutzen für sich selbst, sei es in der Politik sei es allenfalls auch in der Leitung von Aus-

grabungen etruskischer oder römischer Trümmer, verwerthen können, und dass sie es daher einem Fremden schwerlich verübeln werden, wenn er diese verführerische Gelegenheit benutzt, seine, wenn auch mit geringen Kräften, so doch gewiss mit grosser Gewissenhaftigkeit gemachten Studien auf die Probe zu stellen. Bedenkt man wieder andererseits, welch eine langwierige und in den Augen der meisten auch geringfügige Arbeit die Compilation eines Galeriekatalogs ist, so wird man wol ebenfalls zugeben müssen, dass man einem namhaften, vielbeschäftigten Kunsthistoriker oder Galeriedirector doch nicht wohl zumuthen darf, sich mit derlei Dingen zu befassen. Es ist dies also die eigentliche Arbeit eines Anfängers und Lehrlings, einer Sorte Menschen, zu denen ich mich bekenne, die in der Kunstwissenschaft noch die Sporen sich verdienen wollen, während es dem Kunsthistoriker und Kunstphilosophen vorbehalten bleiben muss, in reineren, erhabeneren Regionen zu walten, damit er, gleichsam zwischen Erde und Himmel schwebend, dem Genius der Kunst unbeirrt folgen könne. Alle diese Betrachtungen und Voraussetzungen haben meine angeborene Schüchternheit nach und nach eingeschläfert und meiner Eitelkeit somit freie Zügel gelassen. Mögen die gütigen Götter es verhüten, dass die dreiste Probe nicht der des Frosches in der Fabel gleichkomme!

Ich hielt es für rathsam, diese wenigen Worte der Entschuldigung vorauszuschicken, auf dass man diese Arbeit für nichts anderes ansehen wolle, als für was ich sie selbst halte, nämlich für einen mehr oder minder anspruchslosen Versuch eines Anfängers, seinen Witz an den grossen italienischen Malern der Vorzeit zu prüfen, und dieselben kritisch zu bestimmen, wo es ihm eben däucht, dass eine passendere Taufe als die des Katalogs am Platze sein dürfte. Diese und keine andere Aufgabe habe ich mir gestellt.

Ein solches Unternehmen möchte daher niemand anders interessiren können, als etwa irgendeinen ebenbürtigen Fremden, der in den römischen Kunstsammlungen, solange dieselben noch bestehen werden, ähnliche Studien zu machen Lust hätte; denn, da meine Urtheile in einigen Fällen von den hergebrachten und allgemein vom kunstliebenden Publikum anerkannten abweichen, so ist derselbe angehalten, seinen Scharfsinn zu üben, beide Urtheile zu prüfen und gegeneinander abzuwägen, um sich sodann entweder an das eine oder das andere, oder auch, wenn er will, an keines von beiden zu halten. In diesem Sinne können ja selbst meine Fehltritte, und daran wird es keinen Mangel haben, manchem zu Nutzen kommen, und ihm vielleicht dienlich sein, den rechten Weg aufzufinden. Hat ja doch auch das kühne Wort des Engländers Wornum über die Holbein-Madonna zu Dresden, trotzdem es von den orthodoxen Kunstgelehrten Deutschlands anfänglich als Häresie betrachtet und gebrandmarkt wurde, zuletzt doch durch das Erkenntniss des ehrenwerthen Kunstgerichts in der Hauptstadt Sachsens selbst die glänzendste Anerkennung und Bekräftigung gefunden.

Ich werde vorderhand nur zwei der bedeutendsten unter den Gemäldegalerien Roms vornehmlich ins Auge fassen, die Borghesische und diejenige des Fürsten Doria Pamfili, was mich aber nicht abhalten soll, wenn die Gelegenheit sich darbietet, einige Blicke auch in die andern Bildersammlungen, und zwar nicht nur Roms, sondern auch des übrigen Italien zu werfen.

Ueber die Entstehung dieser Galerien kann ich nichts Zuverlässiges berichten, da ich begreiflicherweise mit keinem der hohen und höchsten Besitzer in persönliche Berührung gekommen bin, und da, soviel mir bekannt, die meisten Führer darüber schweigen. Dem Studium der Kunstwerke selbst, wenigstens wie ich es verstehe, geschieht dadurch jedenfalls kein Abbruch. Die meisten

dieser Sammlungen verdanken ihren Ursprung, wenn ich nicht irre, der Kunstliebe oder, wie andere meinen, der spanischen Prunksucht des 17. Jahrhunderts: die Grundlage zu der Borghesischen wurde in den ersten Decennien jenes Jahrhunderts durch den Cardinal Scipione Borghese gelegt, die andern Sammlungen, mit Ausnahme der Colonnesischen und der des Hauses Chigi, entstanden später. Die Galerie Barberini, welche durch den Papst Urban VIII., bei der Annexion des Fürstenthums Urbino an den Heiligen Stuhl, einen bedeutenden Zuwachs aus dem Schlosse von Urbino erhielt, traf später das üble Los, in zwei Hälften getheilt zu werden, von denen die eine der Familie Barberini-Colonna verblieb, die andere dem Hause Sciarra-Colonna anheimfiel.

Was nun die Aufstellung und Anordnung der Bilder in diesen Galerien betrifft, so wurde dieselbe in den allermeisten Fällen keinem leitenden Gedanken, sondern, wie dies leider in Italien gäng und gebe ist, der Grösse und der Form des Bildes, ja zuweilen auch des Rahmens unterworfen, sodass die Gemälde in den Zimmern eher untergebracht, als geordnet sind. Eine beherzigenswerthe Ausnahme davon macht die Borghesische Pinakothek, die ihre gegenwärtige Aufstellung ihrem ehemaligen langjährigen Custoden verdankt, nämlich dem in neuester Zeit so hoch gefeierten Archäologen Commendatore Rosa, welcher in der jetzigen Anordnung derselben die Absicht zu erkennen gab, die verschiedenen Kunstwerke nach Schulen aufzustellen und zu vertheilen. Die Wahl der meisten Namen, die man unter die Bilder gesetzt hat, sowol in diesen Privatgalerien Roms, als auch in allen öffentlichen Kunstsammlungen Italiens, datirt aus dem Ende des 16. oder dem Anfange des 17. Jahrhunderts, also aus einer Zeit, wo die Kunstkritik meist von Akademikern und kunstliebenden Prälaten zwischen einer Prise und der

andern ausgeübt wurde, und wo dann die jedesmaligen Erkenntnisse jener Herren als endgültig anerkannt, keiner weitern Instanz unterbreitet werden durften. Derartige Urtheile nun, die in den meisten Fällen nicht nur das gutwillige Kunstpublikum, sondern auch die Mehrheit der modernen Kunstschriftsteller unbesehen angenommen haben, kritisch anzutasten, nach so langen, langen Jahren einer ungefährdeten friedlichen Existenz, mag den gläubigen Kunstfreunden als ein Frevel erscheinen und in gewisser Hinsicht wol mit Recht, da dies ja dahin führen könnte, den lieblich gemüthlichen Kunstdusel vieler ästhetischen Seelen unangenehm zu unterbrechen.[1] Ein solcher Gedanke hätte auch für mich peinlich sein müssen, wenn ich nicht im voraus die Gewissheit hätte, dass meine Worte, wie sie ja nicht für jenes Publikum niedergeschrieben sind, so auch schwerlich an das Ohr desselben gelangen werden. Ich möchte wahrlich um keinen Preis dem Infallibilitätsglauben der kunstliebenden Touristen und Bildergalerie-Beflissenen der Alten und Neuen Welt den mindesten Anstoss geben! Denn, wehe allen den grossen und berühmten Kunstsammlungen Europas, falls das bisher gläubige Publikum anfangen sollte, die Kataloge und rothbändigen Führer mit dem Auge des Zweifels und des Mistrauens anzusehen! Der ästhetische Genuss wäre dahin, der Drang nach den Glypto- und Pinakotheken liesse nach, und der Gewinn und Nutzen für die sogenannte allgemeine Bildung dürften somit sehr in Frage kommen. — Damit aber hat es, wie gesagt, nicht die mindeste Gefahr. Von einem höhern oder höchsten Standpunkte aus die Sache angesehen, ist es auch in der That ganz gleichgültig, ob

---

[1] „*La coutume*", sagt Pascal irgendwo, „*fait toute l'équité par cette seule raison qu'elle est reçue; c'est le fondement mystique de son autorité! Qui la ramène à son principe, l'anéantit.*"

ein Kunstwerk mir unter diesem oder unter jenem Namen Genuss und Belehrung gewährt, die Hauptsache bleibt ja doch immer, dass es überhaupt mir Freude bringt, d. h. dass es meinen Geist auf angenehme Art berührt, dass es, wie die Deutschen sagen, die zartesten Saiten oder Fäden meiner Seele erzittern macht. Und zum Glück der Menschheit geschieht dies täglich in allen Bildergalerien Europas, allen Mängeln zum Trotz, welche pedantische Kunstkritiker in den Katalogen aufzufinden sich abplagen. Ein Gemälde, sagt ja ein alter Professor der Aesthetik, ist gleich einer Blume des Feldes: zarte, reine Seelen freuen sich derselben, unbekümmert darum, ob gelehrte Botaniker sie zu den Rosaceen oder zu den Malvaceen zu klassificiren sich gefallen.

Und nun treten wir, ohne weitere Worte zu verlieren, in die Borghesische Galerie ein. Dieselbe verdient die Ehre unsers ersten Besuches, da sie trotz mancher bedeutenden Verluste, die sie während der langen Jahre ihres Bestandes erfahren musste, doch noch immer unter allen Privatsammlungen der Welt, nach meinem Dafürhalten wenigstens, weitaus die erste Stelle einnimmt. Und wenn man in neuester Zeit das Gerücht verbreitet, dass die russische Regierung 25 Millionen Franken für dieselbe geboten habe, so hat man damit nur dem grossen unschätzbaren Werthe dieser Sammlung durch eine runde Zahl einen Ausdruck, und damit dem kunstsinnigen Publikum einen fasslichen, unabweisbaren Beweis dafür an die Hand geben wollen, dass die in diesen Räumen aufgestellten Bilder wirklich theuer, und somit seiner Bewunderung werth sind. — Ich werde mich in meiner kritischen Musterung der Gemälde nicht an die Nummerfolge des Katalogs halten und derselben nachgehen. Diese Methode ist zwar nicht die praktischste, wol aber die logischste und wird jenen wenigen, die gesonnen sind, mir in dieser Rundschau zu folgen, die Sache erleichtern.

Erstes, zweites und drittes Zimmer.

Die in dem ersten Gemache enthaltenen Bilder sind fast ausschliesslich Werke von Meistern, die ihrer Geburt nach dem 15. Jahrhundert angehören, die aber noch lange Jahre hindurch im 16. Jahrhundert fortgewirkt haben, wie Sandro Botticelli, Francesco Raibolini, Pintoricchio, Pier di Cosimo, Lorenzo di Credi, Giovan Antonio Bazzi und andere mehr, und die somit in jene Kategorie einzureihen sind, welche Pater Lanzi mit einem für seine Zeit und seinen Orden charakteristischen Ausdrucke die Modernsten unter den Alten oder die Aeltesten unter den Modernen zu nennen beliebte.

Ehe wir die einzelnen Bilder näher betrachten, erlaube man mir einige Worte der Verständigung an den berühmten französischen Kunstkritiker Herrn Charles Blanc, *Membre de l'Institut*, zu richten.[1] Dieselben sollen nicht nur als Entgegnung auf eine von ihm wiederholte und von den meisten Aesthetikern und Kunsthistorikern unserer Tage anerkannte Maxime dienen, sondern sie sollen zugleich ein Massstab sein für die von mir befolgte Methode. *Plus les maîtres sont grands, plus leur âme est engagée dans leurs ouvrages*, sagt also, wenn auch nicht gerade zuerst, so doch gewiss ganz richtig Herr Charles Blanc in einem seiner Artikel der „Gazette des Beaux-Arts", 1861, „*Une peinture de Léonard de Vinci*" betitelt, worin derselbe beweisen möchte, dass ein heiliger Sebastian, den sein Besitzer, Herr Moreau, für 60000 Francs an den Kaiser von Russland verkauft hatte, nichts anderes sein könne, als ein echtes Werk des Lionardo. Und,

---

[1] Dieser geistreiche, aber sehr oberflächliche französische Kunstschriftsteller ist inzwischen gestorben.

fährt er fort, *pour juger de l'authenticité d'un tableau, il importe de connaître l'esprit du peintre plus encore que ses procédés, car les procédés s'apprennent, le faire se transmet et s'imite, mais l'âme ne saurait se transmettre; elle est essentiellement inimitable. Ainsi, à l'inverse (!?) de la plupart des connaisseurs qui regardent principalement dans l'œuvre d'un artiste aux habitudes de son pinceau, j'aimerais mieux m'enquérir avant tout de la tournure de son esprit. L'esprit de Léonard ou plutôt son génie était singulièrement complexe etc. etc.* — Und eben, weil dieses *génie* des Leonardo so complex war, glaubte Herr Blanc den obengenannten heiligen Sebastian, von dem er ein Facsimile seinem Artikel beifügt, dem Lionardo da Vinci zuschreiben zu dürfen. Was würde nun Herr Blanc sagen, wenn ich meinerseits ihm entgegnete: *Mon cher Monsieur Blanc*, auch ich glaube, wie Sie, *la tournure*, *le génie singulièrement complexe* des Lionardo, wenn auch nicht erfasst, so doch wenigstens nach besten Kräften studirt zu haben, aber neben diesem Studium der geistigen Persönlichkeit des Künstlers, die ja immer in einem echten Kunstwerke steckt, ja die das eben ist, was aus dem Bilde herausschauend zu uns spricht und unser Herz und unsern Geist ergreift, — neben diesem psychologischen Studium, sage ich, habe ich doch nie das der *procédés* und des *faire* des Meisters vernachlässigt, aus langer Erfahrung wohl wissend, welch üble Streiche die Einbildungskraft uns zu spielen sich gefällt. Und gerade weil ich in meinen Kunststudien sowol dem Geiste gelauscht habe als der Form nachgegangen bin, glaube ich mit Zuversicht sagen zu können: der von euch als ein Werk des Lionardo gepriesene heilige Sebastianus ist, meiner Ansicht nach, keineswegs die Arbeit des grossen Florentiners, sondern scheint, dem schlechten Facsimile nach zu urtheilen, nur seiner Schule anzugehören und zwar höchst wahrscheinlich dem Cesare da Sesto, wenn

es überhaupt erlaubt ist, nach einem sehr schwachen Stiche ein Gemälde zu besprechen und zu beurtheilen. Doch daran liegt vorderhand nichts, wollte ich doch damit nur sagen, dass eben jeder Kunstforscher in der Einbildung lebt, den Geist und die besondere Art des Meisters, über den er sich vernehmen lässt, erfasst, ja besser als alle seine Vorgänger ergründet und begriffen zu haben. Und eben weil seit Vasari die Kunstgeschichte diesen so breiten, so bequemen und doch so schlüpfrigen und bodenlosen Weg gegangen ist, gerade deshalb hat dieselbe seither so wenige Fortschritte gemacht, da ja doch wahrlich kein besonnener Mann den Einfall haben kann, jenen ästhetischen Kunstdilettantismus, der in neuester Zeit in Europa in allen Tonarten sich vernehmen lässt, und in dicken Bänden, Broschüren und öffentlichen Vorträgen, zum Entzücken namentlich der Damenwelt, sich Luft macht, als eine Wissenschaft betrachten zu wollen, sondern eben für nichts anders halten wird, als für ein unschuldiges Amusement, von den Geistreichen mit Geist und Witz, von den Einfältigen aber einfältiglich betrieben.

Herr Blanc wird daher hoffentlich einsehen, dass mit dem sogenannten Studium der *tournure de l'esprit*, *de l'âme* eines Meisters noch nichts oder doch sehr wenig gethan ist, wenn es sich darum handelt, mit mehr oder minder wissenschaftlicher Sicherheit den Autor eines Kunstwerks zu bestimmen.[1] Ist der ver-

---

[1] Wie gefährlich es ist, blos auf seine Intuitionsgabe, so fein dieselbe auch immer sein mag, sich verlassen zu wollen, davon liefert uns derselbe mit der „*tournure de l'esprit*“ des Lionardo da Vinci so vertraute französische Kunstschriftsteller ein anderes schlagendes Beispiel in seinem Urtheil über die Federskizze (Nr. 268) der Thiers'schen Kunstsammlung im Louvre. Wer den Muth hat, eine so ekelhaft grobe Fälschung einem Lionardo da Vinci zuzuschreiben, der hätte wahrlich besser gethan, über

storbene Graf von Lepel auf diesem nämlichen Wege, d. h. indem er blos nach dem Totaleindruck urtheilte, doch dahin gekommen, im Jahre des Herrn 1825 noch die Echtheit der Madonna di San Sisto in der dresdener Galerie zu bezweifeln! Der edle Graf führte als Hauptgrund seiner Zweifel eben auch an: dass die Kunst nicht leicht in Worte gefasst werden könne, denn sie rühre und wirke aufs Gefühl. Und, auf diese schlüpfrige Maxime gestützt, erklärte derselbe die dresdener Madonna di San Sisto für ein Werk aus der Schule Raffael's, etwa des Timoteo della Vite, während es Hofrath Aloysius Hirt als eine Arbeit des Fattore betrachtet wissen wollte.[1]

Ich meinerseits bin immer mehr zu der Ueberzeugung gekommen, dass man nur durch ernste, unausgesetzte Studien der Form nach und nach dazu gelangen kann, den Geist, der sie belebt, zu erkennen und zu erfassen. Freilich lassen sich solche Studien nicht in ein paar Wochen oder Monaten, ja selbst nicht in einigen Jahren abthun. Jedes echte Werk eines Meisters, bemerkt ein indischer Kunstkritiker, wird dir antworten, wenn du es verstehst es zu befragen. Bleibt es dir die Antwort schuldig, so rechne darauf, dass entweder deine Frage unverständig war, oder aber dass die Seele, der Geist, das Wesen des Meisters nicht in jenem Werke lebt. Folglich, füge ich hinzu, dass das vermeintliche Kunstwerk entweder Copie oder Fabrikarbeit war. Und wenn ich nun zum Beweise dieser von mir hier wiederholten Wahrheit mich sozusagen gezwungen sehe, einzelne materielle Zeichen und Formen (die aber doch wieder nicht so materiell oder auch zufällig sind, wie sie vielleicht manchem erscheinen

---

andere Dinge auf dieser Welt zu discouriren, als über „*l'âme et la tournure de l'esprit*“ des grossen Florentiners.

[1] Siehe Graf von Lepel, Verzeichniss der Werke Raffael's.

möchten) näher anzugeben, so darf ich wol hoffen, von meinen gütigen Lesern nicht misverstanden zu werden. Schon Lionardo da Vinci sagt: „*Chi si promette dalla sperienza quel che non è in lei si discosta dalla ragione*", auf deutsch: Wer von der Experimentalmethode sich das verspricht, was zu leisten nicht in ihrer Macht liegt, ist unvernünftig (Codex Atlanticus).

Niemand, der einigermassen mit dem Studium italienischer Kunstwerke befreundet ist, wird in Abrede stellen wollen, dass es manchmal nicht so leicht ist wie es scheint, Werke des Schülers von denen des Meisters zu unterscheiden, und, da wir bei der florentinischen Malerschule stehen, ein Werk z. B. des Masolino von dem des Masaccio [1] (Crowe und Cavalcaselle, I, 521, 528), ein Werk des jungen Filippino Lippi von dem eines Sandro Botticelli, oder ein Jugendwerk des letztern von dem des Fra Filippo Lippi, oder eine tüchtige Jugendarbeit des Raffaellino del Garbo von einer schwächern Arbeit des Filippino zu unterscheiden. Handelt es sich ja hier doch immer um Werke der nämlichen Schule oder der nämlichen Kunstrichtung. Denn wie Masolino das Vorbild des Masaccio, und Fra Filippo der Lehrer des Botticelli, so war dieser der Meister des Filippino, der seinerseits wieder den Raffaellino del Garbo zum Schüler hatte. Ja manchmal geschieht es sogar, dass der Grossenkel in der Kunst mit seinem Urgrossvater verwechselt wird, wie dies, um einige Beispiele anzuführen, in der Galerie delle belle arti in Florenz geschehen ist, woselbst zwei Bilder (den heiligen Johannes den Täufer und die heilige Magdalena

---

[1] So wird, sowol in der Brancacci-Kapelle als auch in San Clemente in Rom, Masolino von den Herren Crowe und Cavalcaselle und auch von Director W. Bode (Cicerone, II, 563 und 564) immer noch mit Masaccio verwechselt.

darstellend)[1], welche zweifellos dem Filippino angehören, zuerst dem Masaccio, also dem Vorbild Fra Filippo's, später dann dem Andrea del Castagno zugeschrieben wurden, während man in Florenz noch immer fortfährt, den in der Mitte derselben Bilder aufgestellten heiligen Hieronymus[2], ebenfalls ein Werk des Filippino, als ein Werk des Andrea del Castagno dem gutwilligen Publikum vorzustellen.[3]

Es wäre mir leicht, noch mehrere andere Beispiele der Art aus andern Kunstschulen anzuführen zum Beweise dafür, dass es selbst anerkannten Kunstkennern nicht immer gelingt, mit einer gewissen Sicherheit die Werke des Schülers von denen des Meisters, oder umgekehrt, zu unterscheiden, wenn sie bei einer solchen Beurtheilung nur den sogenannten ästhetischen Massstab der „*tournure de l'esprit*" und den der „*âme*" eines Künstlers mitbringen oder auf den sogenannten „Totaleindruck" sich allein verlassen wollen.

Andererseits reicht manchmal auch die grösste Praxis und Routine nicht aus, ein Originalwerk von einer guten Schulcopie zu unterscheiden, und davon liessen sich schlagende Beweise aus öffentlichen Galerien sowol Italiens und Frankreichs, als namentlich auch Deutschlands anführen. Der Schreiber dieser Zeilen muss sich bei dieser Gelegenheit vor allem dagegen verwahren, als ob er auch im mindesten die Anmassung hätte, die *tournure de l'esprit*, *l'âme* irgendeines der grossen Künstler Italiens erfasst zu haben. So weit wahrlich versteigt er sich nicht in seiner Selbstüber-

---

[1] Nr. 57 und 59.

[2] Nr. 58.

[3] So wurde auch im Britischen Museum vor Jahren, bevor Herr Prof. Colvin die Leitung jenes Departements übernahm, eine Zeichnung des Filippino dem Masaccio zugeschrieben (Vol. XXXIV, bez. 1860, 6, 16, 64).

hebung. Er weiss gar wohl, dass es ihm, dem Sohne einer unwirthlichen Steppe, schon von der Mutter Natur versagt wäre, die Seele eines italienischen Künstlers, hiesse er auch nicht Raffael oder Michelangelo, Lionardo da Vinci oder Correggio, vollkommen zu verstehen und zu der seinigen zu machen. Auch wandelt denselben gar oft der Gedanke an, als ob er nach seinem vieljährigen Studium der italienischen Meister kaum über die ersten Anfangsgründe der Kunstsprache hinausgekommen sei. Worüber aber in seinem Herzen kein Zweifel mehr waltet noch walten kann, ist, dass man bei solchen Studien zuerst und vor allem durch die Form in den Geist dringen muss, um sodann von diesem zurück zur wahren Erkenntniss der Form selbst zu gelangen.[1] Solch eine philosophische Phrase klingt ungefähr wie ein Recept, und muss dem modernen Lesepublikum, welches überhaupt an dergleichen ästhetischen Verordnungen und Recipes grossen Gefallen zu finden scheint, nicht ganz verwerflich vorkommen. Was aber mich selbst anbetrifft, so kann ich ihm aus langjähriger Erfahrung die Versicherung geben, dass die praktische Anwendung einer solchen Verordnung eine nicht so leichte Sache ist, wie sie eben zu sein scheint, und zudem keine geringe Zeit und Mühe kostet. — Was ist aber z. B. in einem Gemälde die Form, wodurch der Geist, *l'âme*, *la tournure de l'esprit* des Malers sich ausspricht? Doch nicht blos die Stellung und Bewegung des menschlichen Körpers, die Form des Antlitzes, das Colorit, der Faltenwurf? Das sind allerdings bedeutende Theile dieser Form, aber nicht die ganze Form. Dazu gehören z. B. noch die Hand, als einer der geistigsten, charakteristischsten Theile des menschlichen Körpers, das Ohr, die Landschaft im

---

[1] „*La natura incomincia col ragionamento e termina coll'esperienza*", lehrte schon Lionardo da Vinci.

Hintergrunde, wenn eine da ist, die Farbenaccorde oder die sogenannte Farbenharmonie.[1] In dem Werke eines echten Künstlers sind alle diese einzelnen Theile des Bildes charakteristisch, individuell und daher von Bedeutung — denn, wie gesagt, nur durch die Erkenntniss derselben vermag man zur „*âme*“ und zur „*tournure de l'esprit*“, zum Geiste des Schöpfers selbst zu dringen. Der Charakter oder Stil eines Kunstwerks entsteht gleichzeitig mit der Idee, oder, um deutlicher zu reden, es ist des Künstlers Idee, die ja die Form erzeugt und somit den Charakter oder Stil bedingt. Copisten können durchaus keinen Charakter oder Stil haben, da es nicht ihre eigene Idee ist, die die Form in ihren Werken schafft.

Das ist aber noch nicht alles. Wie die meisten Menschen, sowol die redenden als die schreibenden, beliebte Worte und Phrasen, angewöhnte Redensarten haben, die sie, ohne dessen sich zu versehen, absichtslos oft anbringen, und nicht selten auch da, wo sie gar nicht hingehören, so hat auch fast jeder Maler solche angewohnte Manieren, die er zur Schau trägt und die ihm gleichsam entschlüpfen, ohne dass er derselben ge-

[1] Ich kann nicht umhin, hier eine Stelle aus dem interessanten Buch: „*Louis Agassiz, sa vie et sa correspondance*“, aus dem Englischen übersetzt von Auguste Mayor (Paris 1887), anzuführen. S. 443 heisst es: „*Les premières leçons d'histoire naturelle n'étaient guère encourageantes; l'observation et la comparaison étant, suivant Agassiz, les qualités fondamentales du naturaliste* (und ich füge hinzu, auch des Kunstkenners), *il commençait par enseigner à ses élèves à bien voir; il ne les aidait pas directement, mais les plaçait en face d'un spécimen, en leur recommandant avant tout de faire bon usage de leurs yeux et de lui rendre compte de ce qu'ils avaient observé etc. — le professeur exigeant que l'élève distinguât non seulement les différentes parties de l'animal, mais découvrit le rapport des détails qu'il avait observés lui-même avec les traits typiques plus généraux etc.*“

wahr wird. Ja es geschieht selbst, dass der Künstler manche seiner physischen Gebrechen und Unarten in sein Werk überträgt.[1] Wer nun die Absicht hat, einen Meister näher zu studiren, besser kennen lernen zu wollen, der muss auch auf dergleichen materielle Kleinigkeiten — ein Kalligraph würde sie Schnörkel nennen — sein Auge richten und dieselben aufzufinden wissen, wozu natürlich die Beschauung eines einzelnen oder nur einiger seiner Werke nicht genügt, sondern stets eine grössere Zahl derselben erforderlich ist, und zwar aus allen Perioden seines künstlerischen Wirkens und Schaffens. Herr Charles Blanc, und mit ihm mancher deutsche Kunstgelehrte und Kritiker, werden diese kleinlichen Zumuthungen und Rathschläge eines Anfängers vielleicht mit dem Lächeln des Mitleids aufnehmen, an solche grosse Herren sind dieselben aber auch nicht gerichtet. Gebe ich ja auch gern zu, dass es viele bevorzugte, eminente Geister gibt, welche durch blosse Divination und mit einem einzigen Blicke das erkennen und durchschauen, wozu unsereiner entweder gar nicht oder doch nur nach langen Jahren und mit vieler Mühe zu gelangen vermag, — ja auch, dass es Leute unter der Sonne gegeben hat und noch gibt, deren Auge so scharfsichtig und eindringend ist, dass sie mit einem Blicke ein altes Gemälde darauf bestimmen kön-

[1] Lionardo da Vinci sagt, Kapitel XLIII: „*Quel pittore che avrà goffe mani, le farà simili nelle sue opere, e cosi gli interverrà in qualunque membro, se il lungo studio non glielo vieta*". Und im Kapitel LXV seines „*Trattato della Pittura*" bemerkt er abermals, dass die Künstler sehr leicht in den Fehler verfallen, die Gebrechen ihres eigenen Körpers in die von ihnen dargestellten Figuren überzutragen, und warnt sehr davor: „*conciossiach' egli è mancamento, che è nato insieme col giudizio: perchè l' anima è maestra del tuo corpo, e quello* (d. h. *mancamento*) *del tuo proprio giudizio è che volentieri si diletta nelle opere simili a quelle che essa* (d. h. *l' anima*) *operò nel comporre il tuo corpo*".

nen, ob es *a tempera* oder in Oel gemalt ist, ja es gleichsam chemisch zu analysiren vermögen, und die da im Stande sind, genau und mit grosser Bestimmtheit zu sagen, wie der Maler dabei verfahren ist, ob er sich dieses oder jenes Firniss, des Eiweiss oder aber des Feigensaftes, ob er einer mineralischen oder vegetabilischen Farbe u. s. w. sich bedient habe, geradeso als ob sie hinter der Staffelei des alten Meisters selbst gestanden und ihm mit der Brille auf der Nase über die Schultern zugesehen hätten, als er das Bild verfertigte. Wohl ihnen, und noch wohler denen, die ihren Worten Gehör schenken! — Was von solchen grossen Aesthetikern, Kunsthistorikern und Universalkennern gilt, das soll auch auf alle lebenden Heroen der Malerzunft, wie sich von selbst versteht, bezogen werden. Grosse, geniale Maler können ja nur von ihren Kunstgenossen richtig beurtheilt und verstanden werden. Dieses sehr alte und deshalb ehrwürdige Axiom der Chinesen hat auch in jüngster Zeit, namentlich in Deutschland, seine Bekräftigung gefunden, und ich beuge daher mit verdoppelter Demuth vor der Wahrheit die Stirn; was mich aber durchaus nicht abhalten soll, auf jenem steilen mühsamen Wege mit gewohnter Beharrlichkeit weiter aufwärts zu klimmen, in der Hoffnung, wenn der Tod nicht schon vorher mich ereilt, endlich auf einen Punkt zu gelangen, von wo aus auch uns armen Eindringlingen die Aussicht, wenigstens auf den zunächst unter unserm Blicke laufenden Thalweg der Kunst, gestattet sein mag!

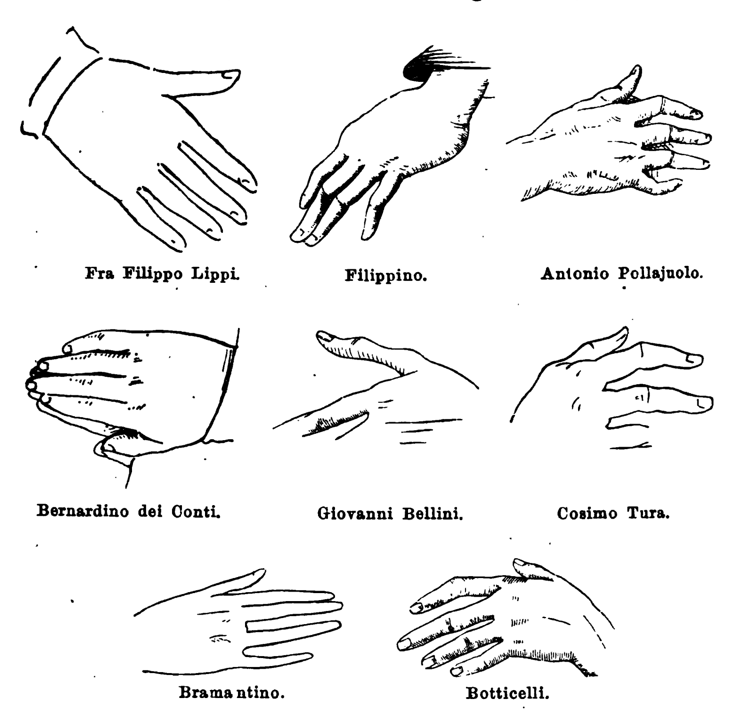
Doch kehren wir wieder zu unserm Thema zurück. Es ist also gerade das Studium aller der einzelnen Theile, welche die Form eines Kunstwerks bilden, das ich denjenigen empfehlen möchte, die da nicht gesonnen sind blos kunstfaselnde Dilettanten zu bleiben, sondern die wirklich Lust haben, durch das verworrene Gestrüppe der Kunstgeschichte mit Axt und Beil durch-

zudringen, um womöglich zu einer Kunstwissenschaft zu gelangen. Denn wie es eine Schriftsprache gibt, so gibt es auch eine Sprache, die sich durch Formen ausdrückt. Nun lernt das Kind seine Muttersprache bewusstlos der Mutter nachlallen, und diese Sprache reicht für seine beschränkten Bedürfnisse aus, geradeso wie der Totaleindruck, den das Kunstwerk auf das grosse Publikum macht, für die Bedürfnisse desselben auslangen mag. Wird jedoch das Kind älter und soll es dann in den Stand gesetzt werden, dereinst die grossen Meister der eigenen Literatur lesen und würdigen zu lernen, so muss es vorerst in die Schule gehen und sich da die Grammatik seiner Muttersprache zu eigen machen. Dasselbe gilt auch für den Kunstbeflissenen. Ohne vorerst sich mit der Sprache, in der die Kunst sich vernehmen lässt, vertraut gemacht zu haben, wird ein solcher nie und nimmermehr im Stande sein, ein Kunstwerk vollkommen zu verstehen und somit auch zu geniessen.

Versuchen wir durch ein Beispiel unsern leider sehr mangelhaft ausgesprochenen Gedanken dem geduldigen Leser zu veranschaulichen. Ich habe oben bemerkt, dass nach dem Antlitze die Hand der vergeistigtste, charakteristischste Theil des menschlichen Körpers sei.

Es sind die meisten Maler, und mit vollem Recht, gewohnt, den Hauptaccent ihrer Kunst auf das Gesicht zu legen, und dasselbe so bedeutungsvoll wie möglich darzustellen, wobei es bei Schülern oft vorkommt, dass sie Seitenblicke auf die Werke ihres Meisters werfen. Das Nämliche geschieht aber wol nicht, oder doch nur sehr selten, bei der Darstellung der Hände und der Ohren, die in jedem Individuum doch wieder verschieden gestaltet sind. Während nun der Typus der Heiligen meistens der Schule angehört, die Art die Falten zu legen durch die Vorbilder des Meisters den Schülern und Nachahmern überliefert wird, so hat da-

gegen jeder selbständige Maler seine eigene Art, die Landschaft und, was noch mehr sagen will, die Form



Fra Filippo Lippi. — Filippino. — Antonio Pollajuolo.

Bernardino dei Conti. — Giovanni Bellini. — Cosimo Tura.

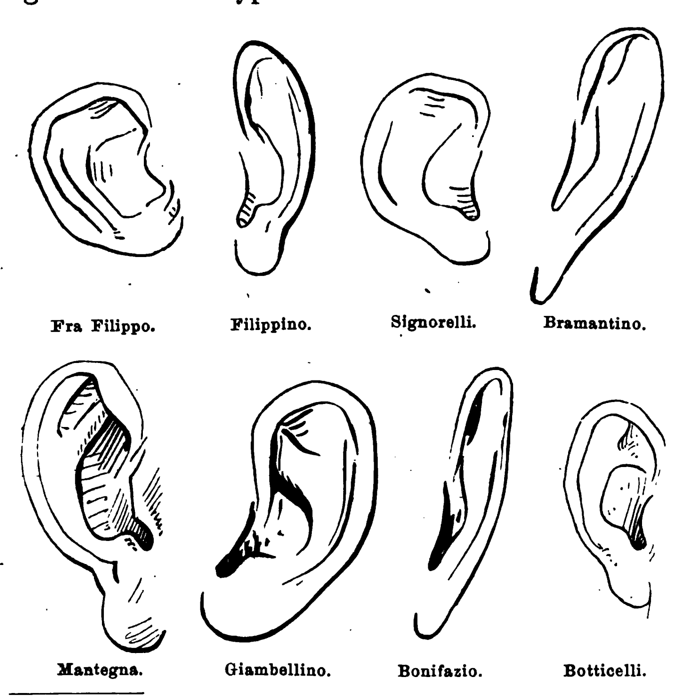
Bramantino. — Botticelli.

der Hand[1] und des Ohres aufzufassen und darzustellen.

---

[1] Ausser dem Antlitz ist wol kein anderer Körpertheil so charakteristisch, so individuell, so geistig belebt und sprechend wie gerade die Hand. Auch ist es für den Künstler eine der schwierigsten Aufgaben, dieselbe befriedigend darzustellen, und war es zu allen Zeiten nur den Heroen der Kunst vorbehalten, diese schwierige Aufgabe vollkommen zu lösen, wovon uns sowol die Werke der Maler als die der Bildhauer genügende Beweise liefern. Es mögen hier einige Beispiele charakteristischer Hände meinen verehrlichen Lesern vorgestellt werden, damit sie sich von dieser Wahrheit überzeugen.

Jeder bedeutende Maler hat, sozusagen, seinen ihm eigenthümlichen Typus von Hand und Ohr.[1] Man



Fra Filippo. Filippino. Signorelli. Bramantino.

Mantegna. Giambellino. Bonifazio. Botticelli.

---

[1] Einige meiner erbittertsten Gegner behaupten, dass auf ein und demselben Bilde eines Meisters gar oft *verschiedene* Formen von Ohren und Händen vorkommen. Ich kann dies durchaus nicht zugeben. „In der Dämmerung", sagt Goethe irgendwo, „wird auch die deutlichste Schrift unsichtbar." Jene Herren müssen wahrscheinlich irgendein Atelierbild oder gar eine schwache Copie für ein Originalbild angesehen haben. Ich erlaube mir bei dieser Gelegenheit sogar zu bemerken, dass die den *grossen Meistern* eigenthümliche *Grundform* der Hand und des Ohres nicht nur auf ihren Bildern, sondern selbst auf den von ihnen nach dem Leben gemalten Porträts sich vorfindet. Zum Beweise davon mögen folgende Beispiele dienen:

1) *Fra Filippo's* Selbstporträt auf dessen Bilde in der florentinischen Akademie (Hand und Ohr).

vergleiche z. B. die Hände in den Bildern des jugendlichen Raffael — von 1504 etwa bis 1515 — mit den Händen in den Werken seiner Lehrer P. Perugino und Pintoricchio, und man wird in denselben einen sehr merklichen Unterschied finden zwischen dem Schüler und dem Meister. Namentlich in den Bildern seiner florentinischen Epoche, wie z. B. in der Madonna di casa Tempi in München, in der Madonna del Granduca

---

2) Die Bildnisse des sogenannten Pico della Mirandola, Nr. 1154 in den Uffizien (Hand); und das eines Goldschmieds in der Galerie des Fürsten Corsini in Florenz (Hand), von Sandro Botticelli.

3) Das Porträt des Pandolfini auf Filippino's Altartafel in der Badia zu Florenz (Hand und Ohr).

4) Ein männliches Bildniss von Raffaellino del Garbo in der Sammlung von Sir Henry Layard in Venedig (Hand).

5) Die Bildnisse des Navagero und des Beazzano in der Doria-Galerie in Rom (Ohr); das des Papstes Leo X. und jenes der sogenannten Donna velata von Raffael im Pitti-Palast (Ohr).

6) Die Porträts der zwei Mönche von Vallombrosa von P. Perugino in der florentinischen Akademie (Ohr).

Die Porträts der Gonzaga von Mantegna in der sogenannten *Camera degli sposi* im herzoglichen Palast zu Mantua, sowie auch das Porträt eines Cardinals, Nr. 9 im Berliner Museum (Ohr).

8) Das Bildniss des Massimiliano Sforza auf der grossen Tafel von Bernardino dei Conti in der Brera-Galerie (Hand und Ohr).

9) Die Porträts des L. Lotto in der Brera-Galerie, in Hampton-Court, in der Belvedere-Galerie in Wien (Hand).

10) Das Porträt eines Malteserritters von Giorgione, in den Uffizien (Hand).

11) Andrea Doria's Porträt in der Doria-Galerie von Seb. del Piombo (Hand), (aus seiner Michelangelesken Epoche).

12) Männliches Porträt von Girolamo Romanino, Nr. 32 in der Galerie Tosi zu Brescia (Ohr).

Diese Beispiele, deren Zahl ich sehr vermehren könnte, dürften vorderhand hinreichen, meine etwas zu voreiligen Widersacher eines Bessern zu belehren, falls dies möglich sein sollte.

im Pitti-Palast, in der Madonna del Cardellino in den Uffizien, in jener bei Lord Cowper in Panshanger, im Porträt der Maddalena Doni, der sogenannten Donna gravida im Pitti-Palast u. s. w., ist die Mittelhand breit und platt, sind die kurzen fetten Finger noch etwas leblos. Die Hand hat da einen, wenn ich mich so ausdrücken darf, noch sehr hausbackenen, bürgerlichen Charakter. Nach dem Jahre 1509, als Raffael in Rom mehr mit Leuten aus den höhern Ständen in Berührung gekommen war, veredelt er auch die Hand, wie z. B. in seinem Carton zur Schule von Athen in der „Ambrosiana" in Mailand, um nach und nach zur eleganten, aristokratischen Hand der Madonna di casa d'Alba, der Madonna della Seggiola, der Galatea u. s. w. zu gelangen. Und wie die Hand, so ist auch in jenen Bildern Raffael's, deren Ausführung ganz ihm angehört, das Ohr stets charakteristisch und unterscheidet sich ebenfalls in der Bildung von dem Ohre in den Bildern des Timoteo Viti, des P. Perugino, des Pintoricchio u. a. m.

Nach diesen sehr flüchtigen Vorbemerkungen über die Bedeutung der einzelnen Theile im allgemeinen und der Hand im besondern in den Werken der Meister aus der guten Zeit, sehen wir uns nun z. B. die Hände der obengenannten drei florentinischen Meister Fra Filippo, S. Botticelli und Filippino genauer an.

Fra Filippo hat seine Hand derjenigen seiner Vorbilder Fra Beat' Angelico [1] und Masaccio geradezu nachgebildet und bis ans Ende seines Lebens beibehalten. Dieselbe wurde schon von seinen Zeitgenossen, wie Vasari erzählt, bekrittelt.[2] Und in der That,

---

[1] Den Einfluss des Fra b. Angelico auf den jungen Fra Filippo sieht man vielleicht nirgendwo deutlicher als auf einem „Tondo" dieses letztern in der Sammlung von Sir Francis Cook in Richmond.

[2] Siehe Vasari (ed. Le Monnier, IV, 120): *„dove da Carlo Mar-*

sie ist eben nicht schön geformt, sondern plump, schwerfällig und schlecht in der Modellirung; auch das Ohr hat bei ihm eine runde, klotzige Form und ist gewöhnlich einwärts gebogen. Für dergleichen Studien ist freilich die Stadt Rom zu arm an Werken des Meisters; wer daher von der Wahrheit meiner Beobachtungen sich besser zu überzeugen wünscht, dem würde ich rathen nach Florenz zu gehen, woselbst er in jenen drei Galerien über ein halbes Dutzend Bilder des Fra Filippo finden wird. In Rom jedoch befinden sich noch zwei Tafeln dieses bedeutenden Meisters: die eine in der Galerie Doria-Pamfili, die andere in der Bildersammlung des Lateran. Auf der ersten ist die Verkündigung dargestellt (II. Saal, Nr. 28): die heilige Jungfrau sitzt vor einem Lesepulte, ihr gegenüber der Erzengel mit einer Lilie in der Hand, Goldgrund. Aehnliche Verkündigungen von ihm sieht man auch in der Kirche S. Lorenzo in Florenz und in der münchener Pinakothek. Das Bild Fra Filippo's im Lateran ist ein Triptychon: in der Mitte die Krönung Maria's, rechts zwei heilige Olivetaner-Mönche, die den Besteller des Bildes, Carlo Marsuppini von Arezzo, der Madonna empfehlen, im Hintergrunde drei Engel mit musikalischen Instrumenten; links zwei andere heilige Mönche, die ebenfalls einen gläubigen Erdensohn der Mutter Gottes vorstellen und ihrer Gnade anempfehlen, und im Hintergrunde ebenso drei Engel. Dieses Gemälde hat stark durch Retouchen gelitten und wurde 1842 durch den Bilderhändler Baldeschi von Arezzo nach Rom gebracht und an Papst Gregor XVI. verkauft. Ausser seinen Bildern in Rom und in Florenz und seinen berühmten

---

suppini gli fù detto, che egli avvertisse alle mani che dipingeva perchè molto le sue cose erano biasimate" (wobei ihm von Carlo Marsuppini bemerkt wurde, er solle auf die Hände, die er malte, Acht geben, denn diese würden sehr getadelt).

Gemälden in Prato und Spoleto sind mir von ihm in Italien nur noch die zwei Tafeln mit den vier Kirchenvätern in der Akademie zu Turin bekannt.[1]

Bei Botticelli ist dagegen die Hand sehr knochig und, wenn ich so sagen darf, plebejisch, — mögen die Herren Demokraten mir diesen Ausdruck vergeben, — die Nägel sind breit, viereckig, mit scharfen dunkeln Umrissen. Diese seine Hand, dabei seine angeschwollenen Nasenflügel, sein bewegter länglicher Faltenwurf nebst der leuchtenden Durchsichtigkeit seiner Farben, wo das goldige Kirschroth die vorherrschende Note ist, während in den Gemälden des Fra Filippo das Hellblau und Hellgrau die Grundtöne bilden, lassen des Botticelli Bilder leicht von denen seiner Nachahmer auch schon an der Aussenseite unterscheiden.[2]

Die Hand des Filippino Lippi endlich hat eine ganz eigenthümliche und unschöne Fingerbildung. Der Ansatz der Finger an der Hinterhand (*Metacarpium*) ist so scharf angegeben, dass diese zwei Theile nicht ineinander gewachsen, sondern fast wie ineinander geschraubt aussehen. Die Finger sind lang, hölzern und wenig belebt. Und wie die Gamme der Farben bei diesen drei verwandten Malern eine verschiedene ist, so weichen sie auch in ihren landschaftlichen Hintergründen stark voneinander ab, und selbst die Form des

---

[1] Herr Director W. Bode (II, 572) stellt das schöne und echte Bild des Frate (Nr. 1307) in den Uffizien (von dem im Hause des Fürsten Torlonia in Rom eine alte Copie sich vorfindet) mit dem Madonnenbildchen im Museum von S. Maria nuova in Florenz ungefähr auf dieselbe Stufe, während, nach meiner Ansicht, dies letztere Bildchen doch nur der Schule angehören kann.

[2] Die meisten Galeriedirectoren, die gewöhnt sind der Tradition zu folgen oder auch blos nach dem flüchtigen Totaleindruck die Bilder zu bestimmen, pflegen jedoch fast allenthalben sowol die Atelierwerke als auch die der Nachahmer des Botticelli mit den Originalbildern des Meisters zu verwechseln.

Nimbus oder Heiligenscheins auf ihren Bildern ist verschieden. Die Landschaft des Fra Filippo und seines Schülers Francesco Pesellino gleicht der seiner Zeitgenossen und besteht, wie auf den Bildern des Beat' Angelico, meist aus einer Reihe kugelförmiger Hügel oder auch spitzer Felsen; Botticelli hat dagegen ideale Landschaften mit zackigem Gefelse und sehr oft auch tief eingeschnittenen Fluss- und Meerbuchten; Filippino Lippi studirte seine landschaftlichen Gründe schon mehr nach der Natur und gibt gewöhnlich toscanische baumbepflanzte Hügelgegenden. Auch sind seine Landschaften dunkler gefärbt als diejenigen des Botticelli. Ein feines Gefühl für landschaftliche Linien hatte sein begabter Schüler Raffaellino di Bartolommeo del Garbo, dessen landschaftliche Hintergründe besser aufgebaut und feiner, wärmer getönt sind als die des Meisters.

Einzelne Werke dieser drei obengenannten Meister findet man zwar in Roms öffentlichen Galerien; um dieselben aber genauer kennen zu lernen, muss man, wie oben gesagt, nach Florenz wallfahrten. Von Filippino Lippi sieht man in Rom nur noch seine bekannten Fresken in S. Maria sopra Minerva, die in unsern Tagen unter den Augen des Ministers des öffentlichen Unterrichts auf die gewissenloseste Weise „restaurirt“, d. h. entstellt wurden, — geradeso wie es später mit dem Wandgemälde Raffael's in Perugia, mit denen Tizian's in der Scuola del Santo in Padua und namentlich mit denen Mantegna's im Palazzo ducale in Mantua, unter den Auspicien des Generalinspectors G. B. Cavalcaselle, geschah.

DIE TOSCANER.

Nach dieser dem Leser vielleicht allzu lang scheinenden Einleitung gehen wir nun zur Musterung der einzelnen Bilder der Borghese-Galerie über, und da das mit Nr. 1 bezeichnete Rundbild dem Sandro Botticelli, also einem Florentiner, zugeschrieben wird, so sehen wir uns vor allen andern die in diesen Sälen enthaltenen Werke der Toscaner an.

ALESSANDRO BOTTICELLI.

Alessandro Botticelli (wir geben hier das Facsimile der Form, d. h. der Grundform sowol der Hand als



Ohr und Hände bei Botticelli.

des Ohres bei Sandro Botticelli) ist als Schüler von Fra Filippo Lippi zu betrachten und war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewiss einer der genialsten und charaktervollsten Künstler Italiens (1446 † 1510). Das ihm hier zugeschriebene Rundbild stellt Maria mit dem Jesuskinde dar; auf beiden Seiten Engel. Die Composition, ja vielleicht auch der Carton zu diesem

Gemälde, gehören wahrscheinlich dem Meister selbst an, allein die Ausführung des Bildes darf doch nur einem seiner Gehülfen zugeschrieben werden. Ich vermisse nämlich in diesem Tondo nicht nur die dem Meister eigenthümliche Lebendigkeit der Affecte, sondern auch jene Durchsichtigkeit der Farbe, die die Werke des Botticelli vor denen seiner vielen Nachahmer kennzeichnet. Und in der That, wir sehen hier wol die Form seiner Hand mit den unschönen knöchernen Fingern und den viereckigen, schwarzumrissenen Nägeln, allein dieser Hand fehlt das Leben; auch ist das Haar ohne Geist behandelt. Ein Vergleich dieses Gemäldes mit den herrlichen Rundbildern in den Uffizien in Florenz dürfte wol jeden, der da sehen will, von der Wahrheit meiner Bemerkung sogleich überzeugen.[1] Es versteht sich von selbst, dass, wie schon Mephistopheles dem Schüler bemerkte, „ein jeder lernt nur das, was er lernen kann“.

Mit Ausnahme der trefflichen Fresken in der Sixtinischen Kapelle und einem ganz vorzüglichen Madonnenbilde im Besitz des Fürsten Mario Chigi (Maria mit dem Kind, welchem ein Engel einen Büschel Kornähren darbringt) befindet sich in Rom, soviel wenigstens mir bekannt ist, kein anderes echtes Werk dieses energischen Florentiners. Sowol das Bildchen (die Jungfrau mit dem unbekleideten Christkind im Arm) im letzten Saal der Colonna-Galerie[2], als auch die „kleine

---

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 425) und Director W. Bode (II, 580) halten dagegen auch dieses Gemälde für ein Originalwerk.

[2] Im letzten Saal der Galerie Colonna befindet sich ein Bildchen, worauf der heilige Jacobus dargestellt ist und das dort wunderlicherweise dem Melozzo da Forli zugemuthet wird. Täusche ich mich nicht sehr, so ist jenes Machwerk nichts anders als die Copie eines schwachen nordischen Malers nach einer Heiligenfigur aus der Schule des Botticelli. Man betrachte unter andern Merkmalen auch die nordische hackenförmige Falte am Mantel. (†)

Verkündigung“ der Barberini'schen Sammlung [1] sind gewiss nur schwache Erzeugnisse der Schule. (†)

In Erwägung des Umstandes, dass so viele Atelierbilder und Arbeiten von mehr oder minder glücklichen Nachahmern des grossen Meisters ihm selbst zugeschrieben werden, bitte ich meine lernbegierigen Freunde es mir nicht verargen zu wollen, wenn ich zu ihrer Belehrung bei dieser Gelegenheit ein paar Dutzend solcher Zwitterwerke anführe, die selbst in Italien als Originalbilder des Botticelli noch immer den Leuten präsentirt und von in- und ausländischen, berufenen und unberufenen Kunstschriftstellern als solche angenommen werden. Nur durch solche ins einzelne gehende Vergleiche werden Anfänger in der Kunstwissenschaft mit der Zeit in den Stand gesetzt, diesen so seelenvollen, so energischen und doch so liebenswürdigen Künstler besser kennen und somit auch würdigen zu lernen und seine echten Werke von den ihm mit Unrecht zugeschriebenen zu unterscheiden.

Meiner Ueberzeugung nach werden folgende Bilder fälschlich dem Botticelli selbst zugeschrieben:

In der Uffizien-Galerie:

1. Eine allegorische Figur, Nr. 1299 (Crowe und Cavalcaselle, II, 417). (†)

2. Die „Verkündigung“, Nr. 1316, nach einer Skizze (?) des Meisters. (†)

3. Die heilige Jungfrau, die dem Kind einen Granatapfel darreicht, Nr. 1303. (†) (Herr Dr. W. Bode nennt es, wie wir bereits gesehen, im „Cicerone“ ein Jugendwerk des Botticelli (II, 579). Weder die Form der Hand noch die des Ohres sind die des Meisters, auch ist der

[1] Dies Bildchen wird von den Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 350, Anmerkung) unbegreiflicherweise dem Marco Zoppo zugeschrieben.

Leib des Kindes viel zu schwach in der Modellirung, ist der Ausdruck und die Bewegung der Madonna und des Kindes viel zu wenig beseelt.

Im Pitti-Palast:

4. Die heilige Jungfrau von Engeln umgeben, Nr. 348 (†) (Crowe und Cavalcaselle, II, 424); auch Director Bode stimmt dem bei.

5. Das sogenannte Porträt der schönen (?) Simonetta (?), Nr. 353. (†) (Crowe und Cavalcaselle, II, 424, und Dir. Bode a. a. O.) Herr Bode findet übrigens mit Recht dieses Porträt „ohne grössern Reiz“.

6. Die heilige Familie, Nr. 357 (Crowe und Cavalcaselle II, 424). (†)

In der Akademie der schönen Künste daselbst:

7. Die drei Erzengel mit dem Tobias (Vasari, V, 111, 2).[1] (†)

---

[1] Dieses unbedeutende Kunstwerk kam unter dem Namen Botticelli's aus der Kirche S. Spirito in die Akademie und wurde dort auf Antonio del Pollajuolo umgetauft, von den Herren Crowe und Cavalcaselle aber (II, 424) als Werk der Gebrüder Pietro und A. Pollajuolo uns präsentirt. Neuerdings jedoch trat Herr Director W. Bode in Berlin gegen diese Taufen mit lebhafter Entschiedenheit auf und erklärte das Bild für ein ganz vorzügliches Werk seines Andrea del Verrocchio, ja er empfahl es sogar unserer ganz besondern Bewunderung als eins der „bedeutendsten Tafelbilder des Quattrocento“. Ich werde mich wohl hüten, gegen die ästhetische Würdigung des Bildes seitens des berliner Gelehrten Einwendungen zu erheben und dies um so mehr, als Herr Director W. Bode mir vorwirft, über „die äussern Kennzeichen den innern Gehalt der künstlerischen Erscheinung der betreffenden Kunstwerke ganz und gar zu verkennen“. Es sei mir jedoch hier erlaubt, gegen diese Neutaufe zu bemerken, dass in diesem Bilde die Formen keineswegs denen entsprechen, die sowol in den Sculpturen als auch in der „Taufe Christi“, sowie selbst auch in den andern seinem Andrea del

8. Die thronende Madonna mit den Heiligen Cosmas und Damianus (Vasari, V, 123). (†)

Im Oratorium S. Jacopo di Ripoli:
(Seit einigen Jahren in einem Saal des Mädcheninstitutes „la Quiete“ untergebracht.)

9. Die „Krönung der Jungfrau im Beisein vieler Heiligen“. (†) In der Ausgabe des „Cicerone“ vom Jahre

---

Verrocchio von ihm zuerkannten Gemälden (in Berlin und London) uns entgegentreten. Was die Thatsache anbelangt, auf die Herr Dr. Bode ein ganz besonderes Gewicht zu legen scheint, dass nämlich sowol in der „Taufe Christi“ wie auch in diesem Gemälde hier derselbe sogenannte Sandarakfirniss angewandt wurde, so dürfte der berliner Kunstgelehrte, falls er Lust und Musse zu solchen Vergleichen hätte, die nämliche Farbe in manch anderem Gemälde der gleichzeitigen Florentiner, z. B. in denen aus der Werkstatt des S. Botticelli, der Pollajuoli und des C. Rosselli antreffen. Nicht zufrieden jedoch, dieses ganz unbedeutende Kunstproduct dem Verrocchio vindiciren zu wollen, glaubt Herr Director Bode in der florentinischen Akademie noch ein anderes und zwar früheres eigenartiges Gemälde seines A. Verrocchio entdeckt zu haben. Dieses „noch ganz *in tempera*“ ausgeführte Stück trägt die Nummer 26 und stellt ebenfalls den Tobias mit dem Erzengel auf der Reise dar. Jeder vorurtheilsfreie Kunstfreund möge selbst entscheiden, ob es erlaubt ist, blos dem darin vermutheten „geistigen Gehalt“ zu Liebe, einem Meister von der Bedeutung des Verrocchio in allem Ernst dergleichen impotentes Zeug zuzuschreiben. Mit derselben Sachkenntniss liess das fast aus lauter Malern bestehende florentiner Comité zur „Erhaltung der einheimischen Kunstwerke“ aus dem Depot der Uffizien-Galerie das schwache Machwerk eines toskanischen Künstlers aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hervorholen und unter Nr. 1335 als Werk des A. del Verrocchio dem Publikum vorstellen. Auch an dieser Taufe mögen wol die Armmuskeln, die wie ein Bündel Rettiche aussehen, vielleicht auch der Sandarakfirniss, die meiste Schuld gehabt haben. Viel klüger wäre es auch in diesem Falle gewesen, bei der Ansicht der Vorgänger zu verharren und Bilder, die für unwürdig gehalten wurden, öffentlich ausgestellt zu werden, ruhig in der Rumpelkammer stehen zu lassen.

1879 (Seite 545) nahm auch Herr Director Bode dies Bild noch für ein Originalwerk des Botticelli an; in der spätern Ausgabe jedoch folgt der berliner Gelehrte zu meiner grossen Genugthuung dem Lermolieff und stellt es uns blos als Atelierarbeit vor (a. a. O. 580), während die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 424) es sogar eine „*careful production of Botticelli's fine time*“ genannt wissen wollen.

10. In der Kirche S. Felice, 1. Altar links: Tafel mit den Heiligen Antonius, Rochus und Katharina; von einem von Filippino beeinflussten Schüler des Botticelli, doch gewiss nicht von Filippino Lippi selbst, wie Herr Director Bode meint (II, 581). (†)

Im Oratorium von S. Ansano:
(Bei Fiesole.)

11. Vier kleine Tafeln, von den florentinischen Herausgebern des Vasari (V, 124) für „unzweifelhafte“ Bilder des S. Botticelli erklärt. (†)

In der Galerie Corsini in Florenz:

12. Tondo mit der von Engeln umgebenen Madonna (Crowe und Cavalcaselle, II, 578) und ebenfalls von Director Bode für eigenhändiges Werk des Botticelli genommen (II,580). (†) In derselben Sammlung befindet sich überdies ein zwar echtes, wiewol stark verputztes Werk des Botticelli; es ist dies das Porträt eines Goldschmieds, ähnlich dem höchst verunstalteten Medailleur (Nr. 1154) in den Uffizien. (†)

In der Galerie von Turin:

13. Die drei Erzengel mit dem Tobias, Nr. 98. (†)

14. Die Jungfrau mit dem Christkind, dem kleinen Johannes und einem Engel, Nr. 99. (†)

15. Allegorisches Bildchen, den Triumph der Keuschheit darstellend, Nr. 369 (Crowe und Cavalcaselle, II, 426); der gebundene Amor erinnert an Filippino, die

dem Triumphwagen folgende Mädchenschar mehr an Botticelli.[1] (†)

In der Sammlung Poldi-Pezzuoli in Mailand:

16. Die „Beweinung Christi". (†)

Diese Sammlung besitzt übrigens in einem leider zu stark geputzten Madonnenbilde ein echtes Werk von Botticelli. Ueberdies finden wir in Mailand ein anderes überaus köstliches Madonnenbild des Meisters in der Ambrosiana, wie auch in der Sammlung des Herrn Giovanni Morelli weitere drei echte Werke des Sandro: die Geschichte der römischen Virginia[2], einen „Salvator mundi" und endlich das Originalporträt des Giuliano de' Medici, von dem der Fürst Strozzi in Florenz eine Schulcopie besitzt.[3] Doch genug für heute von Botticelli's Nachahmern, deren Werke, gute und schlechte, unter dem Namen des Meisters den Leuten von den Katalogen und somit auch von den roth- und braun-

---

[1] Von demselben florentiner Meister, der wol Mitschüler des Filippino gewesen sein mag, besitzt der Marquis Adorno in Genua vier Bildchen; ein sechstes, den „Kampf zwischen Amor und der Keuschheit" darstellend, wurde vor kurzem von der National Gallery in London erworben. Diese sechs Bildchen scheinen ein und derselben Reihenfolge anzugehören und dereinst zur Zierde eines Möbels gedient zu haben. Director Bode gibt diese Bilder dem Botticelli (II, 579).

[2] Vielleicht dürfte dieses Bild eins von denen sein, welche, wie Vasari berichtet, der Meister für Giovanni Vespucci malte: „*con molte figure vivissime e belle*". Die Längstafel zählt in der That an 50 Figuren, von denen man nicht eine einzige vermissen möchte, mit solchem Feuer sind sie alle empfunden, mit solcher Liebe ausgeführt. Wenige Werke legen, neben den Unarten, so auch die hervorragenden künstlerischen Eigenschaften des Botticelli so klar an den Tag, wie diese meisterhaft dargestellte Tragödie.

[3] Alle Kunstwerke der fürstlichen Familie Strozzi wurden von der Witwe verkauft. Das Porträt des Giuliano gelangte ins berliner Museum.

bändigen „Führern“ empfohlen werden. Hier möchte ich meinen jungen Freunden noch einige Zeichnungen des Meisters zum Studium der eigenthümlichen Ausdrucks- und Darstellungsweise dieses grossen Künstlers anempfehlen:

In der Uffizien-Sammlung:

Rahmen 41: der heilige Johann Baptist, Feder, Tusche und Gips; Rahmen 43: der heilige Hieronymus, Silberstift und Gips.

In der Sammlung des Herrn John Malcolm in London:

Eine allegorische weibliche Figur mit Putten (Braun, B. arts, Nr. 21), Röthelzeichnung. Nach dieser Zeichnung malte ein Schüler Botticelli's das bekannte Bild, das aus der Sammlung des Herrn Reiset in die des Herzogs von Aumale überging. Crowe und Cavalcaselle (II, 429) geben auch dieses Bild dem Meister selbst.

LORENZO DI CREDI.

Unter der Nr. 2[1] begegnen wir in der Galerie des Fürsten Borghese einem jüngern Zeitgenossen des Sandro Botticelli, nämlich dem Lorenzo di Credi, den ich den Carlin Dolce des 15. Jahrhunderts nennen möchte (Lorenzo di Andrea di Credi wurde zu Florenz 1459 geboren und starb daselbst 1537). Er war als Künstler der Antipode des Botticelli. Seit den Rundbildern in Terracotta des Luca della Robbia scheint besonders in Florenz diese Bildform in Aufnahme gekommen zu sein. Es ist hier die Maria dargestellt, die das Christkind auf ihren Knien hält. Der kleine Jesus sitzt auf einem Kissen und ertheilt mit dem rechten Händchen dem kleinen

[1] Leider wurde neuerdings dieses vorzügliche Bild mit andern Gemälden, welche die Hauptzierde der Galerie bildeten, in die obern Räume des Palastes gebracht, doch, wie zu hoffen ist, nur auf kurze Zeit.

Johannes den Segen, während er mit der Linken eine Frucht hält. Hintergrund Landschaft. Auf dem Gesims, zur Rechten der Jungfrau, machte der gewissenhafte Lorenzo sich die Freude, mit miniaturartigem Fleiss und grosser Kunst einige Blumen in einem Trinkglas nach der Natur zu malen, so treu und so niedlich, wie nur ein Niederländer den Gegenstand behandelt hätte.[1] Dieses Bild, das nach meinem Dafürhalten zu den vollkommensten Werken des Lorenzo zu zählen ist, ist *a tempera* gemalt und mag wol noch in den letzten Decennien des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Die Farben sind sehr klar, die Modellirung des Kindes erinnert an den *putto* des Verrocchio im Hofe des Palazzo vecchio in Florenz, sowie ebenfalls an die Putten auf einer echten Federzeichnung des Verrocchio im Louvre (Saal X, im Fächer ausgestellt). (†) Lorenzo mag in seinen jüngern Jahren mehr mit der Sculptur, d. h. mit Model-

[1] Nach Vasari soll auch Lionardo da Vinci in einem Madonnenbild aus seiner Frühzeit ein solches Glas mit Blumen angebracht haben (Vasari, ed. Le Monnier, VII, 17): „*fece poi Lionardo una nostra Donna in un quadro, che era appresso papa Clemente VII, molto eccellente e fra l' altre cose, che v' eran fatte, contraffece una caraffa piena d' acqua con alcuni fiori dentro, dove oltre la meraviglia della vivezza, aveva imitato la rugiada dell' acqua sopra, sì che pareva più viva che la vivezza.*" Vasari beschreibt, wie man sieht, das Bild vom Hörensagen, und es wäre daher nicht unmöglich, dass er damit dieses borghesische Bild gemeint hätte, welches also schon damals für die Arbeit Lionardo's angesehen und als solche gepriesen worden wäre. Deshalb darf man sich auch nicht wundern, dass der gelehrte Bibliothekar Amoretti es als solche in seiner Monographie über Lionardo (*Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci, scritte da Carlo Amoretti,* Milano 1804) citirte, noch dass die florentinischen Herausgeber des Vasari (VII, 17) auch in diesem Falle den Fussstapfen anderer willig gefolgt sind. Wie oft wird man nicht in Büchern über Kunst an jene Parabel erinnert, die der treffliche alte Bruegel auf seinem Bild im Museo von Neapel so köstlich darstellte.

liren, als mit der Malerei sich befasst haben. Und so durfte auch sein Lehrer Verrocchio in seinem letztwilligen Gesuch an die Signoria von Venedig die Bitte richten, die Vollendung seines Colleoni-Monuments seinem Gehülfen Lorenzo überlassen zu wollen.

In diesem nämlichen Saal sieht man an der Wand gegenüber unter der Nr. 54 ein anderes, etwas kleineres Rundbild, im Katalog ebenfalls als Werk des Lorenzo di Credi aufgeführt, während Herr Jansen in seiner Monographie über den Sodoma es diesem letztern Maler zuzuschreiben für gut erachtete. Dieses Bild stellt die heilige Jungfrau und Joseph dar, kniend vor dem Jesuskindchen, welches auf einem Kissen am Boden liegt; Hintergrund Landschaft. Vergleicht man nun beide Bilder miteinander, so wird man ohne viele Mühe erkennen, dass, während Composition und Zeichnung allerdings an Lorenzo erinnern, die Farbenscala in diesem Gemälde eine viel tiefere ist, als die des Lorenzo di Credi und eher an die des Botticelli und des Signorelli gemahnt. Weder die Form des Ohres und der Hand, noch die Falten entsprechen den Formen, die wir gewohnt sind, auf den authentischen Bildern des Lorenzo di Credi zu sehen. Auch die scharfen Lichter auf dem Nasenrücken, auf der Oberlippe und anderwärts scheinen mir charakteristisch für diesen Meister zu sein. Solche scharfe Lichter finden sich auf keinem Gemälde des Lorenzo. Die Farbenaccorde und die Längsfalten weisen vielleicht mehr auf Signorelli hin als auf Botticelli, die Faltenlage ist jedoch ungefähr die des Botticelli; alles übrige, zumal die Landschaft, deuten auf Lorenzo hin. Wir schreiben daher dieses vorzügliche Bild einem tüchtigen florentiner Maler zu, der bei Botticelli wahrscheinlich in die Schule gegangen, später aber sich eng an Lorenzo angeschlossen und möglicherweise auch in dessen Werkstatt thätig war, und freuen uns, dass die

Ohr bei L. di Credi.

Herren Crowe und Cavalcaselle ein, wenn wir sie richtig verstanden, ähnliches Urtheil (III, 412) darüber abgegeben haben.[1] Von diesem letztern Meister, den wir Tommaso nennen wollen, finden wir andere Werke, bessere und mittelmässige, ebenfalls unter dem Namen des Lorenzo di Credi in der Pitti-Galerie Nr. 354 (†); im Palaste des Cav. G. Giuntini in Florenz (†); in der Galerie von Modena, unter dem Namen des Lippo Fiorentino, Nr. 43 (†); im Hause der Gebrüder Prinetti-Esengrini in Mailand (†); in den Sammlungen der Herren Dr. Gustavo Frizzoni und Giovanni Morelli, ebendaselbst.


Ohr bei Tommaso.

Von Lorenzo di Credi ist in den übrigen Galerien Roms, ausser einem Bild aus der späten Zeit des Meisters in der capitolinischen Galerie, kein echtes Werk mir zu Gesicht gekommen. Allerdings besitzt die Sammlüng im Palast Colonna (1. Saal) ein Bildchen: mit Maria, die das nackte Jesuskind auf dem Schos hat und ihm Erdbeeren darreicht, welches dort schlechtweg einem Lippo (?) zugeschrieben ist, von einem neuern deutschen Kunstschriftsteller jedoch (Mündler, Beiträge zu J. Burckhardt's Cicerone, 4) für eine reizende Arbeit unsers Lorenzo di Credi erklärt wurde. Meiner Ansicht nach gehört dieses Bild doch wol eher einem frühen Nachahmer des Lorenzo an, und zwar, wie ich vermuthe, einem flämischen (†), wahrscheinlich demselben oder wenigstens einem Zeitgenossen jenes Malers, dem in der Dresdener Galerie ebenso voreilig wie naiv der Name Lionardo's gegeben wurde. Die besten Bilder des Lorenzo di Credi sieht man in den Galerien der Uffizien und der

[1] Herr Director W. Bode dagegen (II, 585) gibt dem Borghese-Katalog recht, indem er dieses Bild, das seiner Färbung halber ihn theils an Lionardo, theils an Signorelli erinnert, für das Werk des Lorenzo di Credi erklärt.

florentinischen Akademie, sowie auch in der Pinakothek von Turin (Nr. 356 B) und im Louvre (Nr. 156). Auch in der Kirche dell' Olivella in Palermo befindet sich unter dem Namen Raffael's ein Madonnenbildchen von Lorenzo di Credi. (†)

Ich bitte meine jungen Freunde, in diesem schönen Bilde der Galerie Borghese sowol die Landschaft als auch die eigenthümliche Form des Ohres und der Hand mit der bei diesem Meister fast immer wiederkehrenden etwas steifen Biegung der Finger sich ansehen zu wollen, da beide Eigenthümlichkeiten sehr charakteristisch für unsern Meister sind und daher in allen seinen echten Werken sich wiederholen. In den Uffizien werden sie dann sich überzeugen können, dass das dort dem Lorenzo zugerechnete Madonnenbild (Nr. 1287) nicht ihm selbst, sondern blos einem seiner Gehülfen oder Nachahmer, der den Carton des Meisters benutzte, angehören muss.[1] (†) Director Bode hebt jedoch gerade dieses Bild hervor (II, 585). Die Farben der Landschaft sind nicht die des Lorenzo di Credi, noch entsprechen die Formen der Hand und des Ohres in diesem schwachen

---

[1] Ausser den Gemälden des Lorenzo empfehle ich auch etliche seiner auf uns gekommenen Zeichnungen dem Studium der Kunstbeflissenen, unter andern den Carton in der florentinischen Akademie; in der Uffiziensammlung: Rahmen 125, Nr. 476; die Röthelzeichnungen im Louvre (Katalog Reiset: Nr. 199, 200, 202; auf dem Blatt Nr. 200 ist die Ohrform des Meisters besonders deutlich angegeben); die Federzeichnung im Britischen Museum (Braun 26), sowie auch das Porträt eines alten Mannes, das in der Sammlung von Chatsworth unter dem Namen des Daniele da Volterra geht (Braun, Nr. 30); diese letztere ganz vorzügliche Zeichnung, an der man auch die dem L. di Credi charakteristische Form des Ohres sieht, stellt, täusche ich mich nicht, den Kopf des Bildhauers M i n o d a F i e s o l e (gestorben 1486) vor. Man vergleiche dieses Porträt mit dem Conterfei des Mino, welches der Biographie desselben im Werke des Vasari vorgesetzt ist. (†)

Bilde denen des Lorenzo; auch mangelt den Gesichtern Leben und Ausdruck.

LUCA SIGNORELLI.

Vom grossen, edeln Luca Signorelli, diesem Vorläufer des Michelangelo, habe ich ausser seinem Wandgemälde in der Sixtinischen Kapelle, in den Sammlungen Roms nichts gefunden, mit alleiniger Ausnahme zweier kleiner Bilder. Das eine davon, welches im Hause Patrizi war, wurde inzwischen sammt allen übrigen künstlerischen Habseligkeiten dieser Familie ins Ausland verkauft; das andere, eine heilige Familie, befindet sich noch immer im Casino Rospigliosi. Das erstere war ein Rundbild und stellte Mariä Heimsuchung dar: links steht der heilige Zacharias mit dem kleinen Johannes auf dem Arm, rechts hält der heilige Joseph das kleine Christuskind auf den Knien; bezeichnet: LVCHAS SIGNORELLVS · DE · CORTONA. Gehört wol zu den späten Werken des Meisters.[1] Jene schmalen, länglichen Bilder aber mit Heiligen, welche in der Lateranischen Sammlung zum Theil dem Signorelli, zum Theil der Schule von Murano zugeschrieben werden, sind, wie ich glaube, von der Hand des Cola dell'Amatrice (†), eines verwilderten und rohen Malers aus der Ascolanischen Nachblüte der Schule des Carlo Crivelli.

Denjenigen aber unter meinen jungen Freunden, die da Lust hätten, den L. Signorelli, diesen wahrhaft grossen Meister näher kennen zu lernen, würde ich rathen, vor allem seine Frescocyklen im Dom von Orvieto zu studiren. Nirgendwo sonst, will es mir scheinen, hat es die Kunst im 15. Jahrhundert vermocht, der menschlichen Gestalt so viel Leidenschaft, eine so überwältigende Willens- und Thatkraft einzuhauchen, als

[1] Dieses Bildchen wurde vom Berliner Museum erworben.

in einigen jener gewaltigen Figuren, welche Luca mit seinem Pinsel dort in Orvieto auf die Wand gezaubert hat. Gute Werke Signorelli's sind ferner die Fresken im Klosterhof von Mont' Oliveto; seine grosse Altartafel in der Domsakristei von Perugia; seine Processionsfahne im Municipalgebäude von Borgo S. Sepolcro. Auch in Cortona, in Urbino und Volterra trifft man charakteristische Werke unsers Meisters an. In der florentinischen Akademie sieht man eine grosse Altartafel von ihm, sowie auch eine Predella, und in den Uffizien einige vorzügliche Staffeleibilder und ebenfalls eine Predella; die Pitti-Galerie besitzt desgleichen ein Bildchen von Signorelli, und zwei sehr interessante Jugendwerke des Meisters, die „Geiselung Christi" und eine Madonna mit dem Christkind, hängen in der Brera zu Mailand; ein männliches Porträt in der Sammlung Torreggiani zu Florenz, und einige treffliche Madonnenbilder ebendaselbst in der Galerie Ginori und Corsini dürfen ebenfalls nicht unerwähnt bleiben. Auch bei Signorelli sind, wie bei allen grossen Meistern, sowol die Form der Hand und die des Ohres als auch die Landschaft sehr charakteristisch.[1] Zeichnungen des Signorelli finden sich in allen bedeutenden Sammlungen Europas: mehrere in den Uffizien (Rahmen 459, Nr. 1246—1250); der Louvre besitzt nicht weniger als sieben Blätter von Luca (Nr. 340—347, Br. 140, 141), wogegen die vom verstorbenen Moris Moore geschenkte Zeichnung, Nr. 347 (Braun 142) daselbst augenscheinlich nichts anderes als eine plumpe Copie oder auch Fälschung ist. (†) Im Britischen Museum in London sah ich ebenfalls drei gute Zeichnungen von

Ohr bei Signorelli.

[1] Wer die dem Meister charakteristischen Formen der Hand und des Ohres studiren will, beobachte sie z. B. im Bilde Nr. 1291 der Uffizien-Galerie.

ihm (Vol. 32) und in der Bibliothek von Windsor Castle ein Blatt des Signorelli unter dem Namen des Masaccio. (†)

Fast alle Zeichnungen des Signorelli sind mit der Kohle flüchtig hingeworfen, zuweilen bedient er sich sowol der schwarzen als der rothen Kreide. Aus all denselben scheint mir hervorzuleuchten, dass Antonio del Pollajuolo einen stärkern Einfluss auf ihn gehabt haben dürfte, als man dies bisher hat annehmen wollen, wovon auch in den Uffizien die zwei Zeichnungen Adam und Eva des A. del Pollajuolo (†), die dort dem Signorelli zugeschrieben werden, uns einen Beweis liefern.

GIROLAMO GENGA.

Dem Girolamo Genga, der das Unglück hatte, Signorelli's Schüler und Gehülfe zu werden, erging es ähnlich wie später allen Schülern oder vielmehr Nachahmern des Michelangelo: er wurde die Caricatur seines Vorbildes. Und was würde wol gar aus der schmiegsamen, leicht empfänglichen Natur des jungen Raffael geworden sein, falls auch er, wie viele seiner unbedachtsamen Biographen uns glauben machen möchten, unter die einseitige, eiserne Leitung des Signorelli, statt unter die des sanften, anmuthsvollen Timoteo Viti gerathen wäre? Auf diese Frage gibt uns eine sehr lehrreiche Antwort das Beispiel des Girolamo Genga. Auch er war aus Urbino und auch er war gewiss ein vielbegabter Schüler. Man vergegenwärtige sich aber bei der Betrachtung seiner Bilder und Zeichnungen, was unter dem erdrückenden Einfluss seines grossen Lehrmeisters Signorelli aus ihm geworden ist. In seinem Jugendwerk „die Marter des heiligen Sebastianus“ (†) (Nr. 1182), das in der Uffizien-Galerie als unbekannt ausgestellt ist, von den Herren Crowe und Cavalcaselle (III, 370) dem Domenico und Orazio Alfani zugeschrieben wird, mir jedoch als Jugendarbeit (etwa um 1498—99) des

G. Genga erscheint, in diesem Bild, sage ich, ist die Nachahmung oder besser die Nachäffung des Signorelli noch kaum erkennbar. Um so greller tritt uns dieselbe in seinen Gemälden und Zeichnungen aus spätern Jahren vor Augen. Ich will einige davon hier anführen:

1. Die zwei Frescobilder in der Akademie von Siena, welche aus dem Palazzo Petrucci stammen und die Nummern 224 und 225 führen. Auf dem einen derselben ist Aeneas mit seinem Vater Anchyses, auf dem andern die Auslösung von Gefangenen dargestellt. Die Composition zu diesen Bildern muss allerdings auf Signorelli zurückgeführt werden, allein die Ausführung gehört unstreitig dem Schüler und Gehülfen Genga an.[1] Eine kleine Tuschzeichnung des Genga zur „Auslösung der Gefangenen" befindet sich, unter dem Namen des Jacopo Francia, in der Liller Sammlung (†) (Braun 102). In derselben Sammlung, und zwar diesmal unter dem Namen des Giulio Romano, begegnen wir einer andern Zeichnung des Genga (†) (Braun 133), auf welcher mit der Feder die „Enthaltsamkeit" Scipio's dargestellt ist.

2. Die Galerie von Siena besitzt überdies unter dem Namen des Girolamo del Pacchia (Nr. 31[2]) ein Madonnenbild, das ich ebenfalls für Arbeit Genga's halte (†), ebenso wie das andere Madonnenbild dort (Nr. 38[a]) (†), welches

---

[1] Director Bode nimmt sie dagegen für eigenhändige Werke Signorelli's, II, 603. Auch die heilige Barbara der Sammlung Poldi in Mailand gehört doch nur einem Schüler und nicht dem Signorelli selbst an, ebenso wie die heilige Magdalena unter dem Kreuz in felsiger Landschaft (Nr. 6) in der Akademie zu Florenz. (†)

[2] Dieser sienesische Maler muss allerdings zuerst von Genga, sodann von M. Albertinelli und erst später ganz besonders vom Sodoma Einflüsse in sich aufgenommen haben. Del Pacchia wird seinerseits öfters auch mit Andrea del Brescianino verwechselt, so z. B. im Bilde dieses letztern, Nr. 115 der Turiner Galerie. (†)

vom Katalog in die florentinische Schule gesetzt wird. Auch in der Bildersammlung von Lille finden wir, unter der Bezeichnung: *école italienne primitive*, ein Werk Genga's. (†) In demselben ist die Madonna kniend vor dem Christkind dargestellt, das vom heiligen Joseph gehaltene Kind anbetend. Der kleine Christus umarmt den jungen Johannes; rechts zwei Hirten. In der Opera del Duomo in Siena befindet sich eine grosse „Auferstehung Christi“ (ehemals Orgelflügel), die von Genga im Jahre 1510 ausgeführt wurde. Einige Schriftsteller verwechselten in diesem Bild den Genga mit dem Sodoma, ein *qui pro quo*, das, wie mir scheint, dem Genga auch in seinem männlichen Porträt in der Pitti-Galerie (Nr. 382) (†) begegnet ist.[1] Neben diesen sei mir noch gestattet, das berühmteste Werk des Girolamo Genga hier zu erwähnen, das er um 1517—18 für den Hauptaltar der Kirche von S. Agostino in Cesena malte und das jetzt in der Brera-Galerie aufgestellt ist. Die Predella dazu befindet sich in der städtischen Sammlung von Bergamo und die Zeichnung in den Uffizien, unter dem Namen Raffael's (Philpot, Nr. 2610) (†). Die grosse Röthelzeichnung aber zum Bild in der Brera besitzt die Louvre-Sammlung (Braun 223). Eine andere für Genga höchst charakteristische Zeichnung in schwarzer Kreide fand ich vor Jahren, unter einem ebenfalls wohlklingendern Namen, in der interessanten Sammlung des Herrn Heseltine in London. Dieselbe stellt die Madonna mit dem Kind und den kleinen Johannes dar. (†)

Und nun genug über diesen von seinem Freund Vasari so hoch bewunderten Meister, der, dank seinem Lehrer, vor allen andern Künstlern Italiens den beginnenden Verfall der Kunst ankündet.

[1] In jener Sammlung gibt man dafür dem Genga die heilige Familie, Nr. 349, die mir als eine alte Copie nach Filippino Lippi erscheint, jedenfalls aber mit Genga nichts zu thun hat (†).

Nach dieser Abschweifung wollen wir wieder zur Musterung der Florentiner zurückkehren.

Von jener Schule des 15. Jahrhunderts, welche von Paolo Uccello und später von Domenico Veneziano berührt, durch Alesso Baldovinetti, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio, Mainardi und Granacci vornehmlich repräsentirt ist, sind mir in den römischen Bildersammlungen keine erheblichen Werke vorgekommen.[1] Und nun kommen wir, der Nummerreihe folgend, auf ein Bild zu sprechen, das die Nummer 3 führte und dem Paris Alfani von Perugia zugeschrieben ward. Nach meiner Ansicht ist dieses sehr verdorbene Gemälde mit mehr Wahrscheinlichkeit dem Franciabigio zuzutheilen.[2] (†)

Es gibt unter den florentiner Malern aus den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts etliche, wie Franciabigio, Giuliano Bugiardini, Francesco Granacci, Ridolfo del Ghirlandaio und andere mehr, deren Werke in den Galeriekatalogen und somit auch in andern Büchern sehr oft miteinander verwechselt werden. Dies ist darum wohl verzeihlich, weil jene Künstler keinen scharf ausgeprägten Charakter (Stil) hatten, sondern, wie dies eben bei Halbnaturen zu gehen pflegt, sich bald an diesen, bald an jenen hervorragenden Meister anschlossen und dessen Art und Weise nachzuahmen und zu der ihrigen zu machen trachteten. Bei einem aufrichtigen Studium ihrer angewöhnten und daher für sie bezeichnenden Manieren und Unarten dürfte man jedoch, scheint mir, dazu kommen, selbst die Werke dieser Zwitterkünstler mit einer gewissen Sicherheit voneinander zu unter-

---

[1] Die zwei Breittafeln in der Galerie Colonna, dort dem Dom. Ghirlandaio gegeben, sind gewiss nicht von ihm, sondern gehören nur der Schule an. Director W. Bode (II, 586) schreibt diese zwei Tafelbilder dem Pier di Cosimo zu. (!)

[2] Auch dieses Bild wurde in neuerer Zeit in den obern Stock des Palastes versetzt.

scheiden. Auch ein solches untergeordnetes Studium hat seinen Reiz, indem es unser Auge schärft, und lohnt daher die Mühe, die man darauf wendet. Wenn der treffliche O. Mündler in diesem Bild (Nr. 3) die Hand des Bugiardini sah, so verfuhr derselbe wenigstens mit strenger Consequenz, da er als Werke desselben Malers auch die „Verkündigung" in der Turiner Galerie, sowie die sogenannte „Madonna del pozzo" in der Tribuna der Uffizien erklärte.[1] Nun gehören allerdings, wie ich dafür halte, die ebengenannten zwei Bilder ein und demselben Meister an, nur möchte ich dem Namen des Bugiardini den des Franciabigio substituiren.

GIULIANO BUGIARDINI.

Von Giuliano Bugiardini haben, soviel ich weiss, in den öffentlichen Sammlungen Roms nur drei Bilder sich noch erhalten. Das eine davon, bezeichnet mit seinem Namen: IVLIANI · FLORENTINI · OPVS, und durch die Restauration hart mitgenommen, im Palast Colonna (I. Saal); das andere, mit der gefälschten Aufschrift Andrea del Sarto, in der Galerie Corsini (III. Saal, Nr. 9).[2] Das dritte Werk Giuliano's (?) ist im zweiten Saal dieser Borghese-Galerie unter der Bezeichnung: Schule Raffael's und der Nr. 39 aufgestellt. Dasselbe stellt die Madonna mit dem Jesuskind und dem kleinen Johannes dar. Bugiardini, von dem in der Pinakothek von Bologna drei gute Werke sich vor-

---

[1] Herr Director W. Bode (II, 682) gibt dagegen die „Madonna del pozzo" dem Ridolfo del Ghirlandaio.

[2] In der Bibliothek desselben Palastes hat sich merkwürdigerweise die flüchtige Skizze erhalten, die, wie uns Vasari erzählt, Michelangelo, um seinem Freund Giuliano aus der Verlegenheit zu helfen, zu dessen Bild für die Kapelle Rucellai (in der Kirche von S. Maria Novella), „die Marter der heiligen Katharina", componirte (Col. 157, G. 7, Nr. 125514).

finden[1], und in der Kirche von S. Maria delle Grazie in Mailand ein mit dem Namen bezeichneter Johannes der Täufer, ist unter anderm in seinem Farbenauftrag flüssiger als Franciabigio, auch hat bei ihm das Incarnat weniger smalto, als dies in den Gemälden des letztern der Fall ist. Eine Zeit lang war Bugiardini in der Werkstatt und unter dem Einfluss des M. Albertinelli und ahmte diesen nach, wovon man deutlich an einem Bilde mit der heiligen Familie, Nr. 106 der Turiner Galerie, sich überzeugen kann.

FRANCIABIGIO.

Franciabigio, geboren 1482 und gestorben 1525, soll, dem Vasari zufolge, sich zuerst an Mariotto Albertinelli angeschlossen haben, was auch bei Bugiardini der Fall war. Meiner Ansicht nach dürfte derselbe aber einen Theil seiner Lehrjahre auch in den Werkstätten des Granacci und des Pier di Cosimo zugebracht haben. Dafür spricht seine ganze Auffassungsweise, seine Art die Falten zu legen, und dafür sprechen seine landschaftlichen Gründe, die an diejenigen des Pier di Cosimo erinnern. Später lehnte er sich allerdings an A. del Sarto, seinen ehemaligen Mitschüler unter Pier di Cosimo, an und diese Berührung tritt namentlich in den Werken seiner letzten Jahre zu Tage. Zu den frühern, von Albertinelli beeinflussten Bildern des Franciabigio gehören unter andern die soeben genannte „Verkündigung“ in Turin; gehört die Altartafel, die er für die Kirche S. Giobbe in Florenz malte und die jetzt unter Nr. 6 im zweiten Saal der Uffizien-Galerie hängt; ferner die kleine „Calunnia d' Apelle“ (Nr. 427) in der Pitti-Galerie; endlich das Bild in dieser unserer Borghese-

[1] Madonnenbild mit dem Namen bezeichnet; die Madonna mit dem Kind und Heiligen, mit dem Namen bezeichnet; „Johannes der Täufer“, ohne Namenbezeichnung.

Galerie (II. Saal, Nr. 16), welches die Vermählung der heiligen Katharina darstellt.[1] (†) Zu den Werken seiner mittlern Zeit scheinen mir folgende zu gehören: das Rundbild mit der heiligen Familie und dem kleinen Johannes in der Uffizien-Galerie, Nr. 1224 (†), dort dem Ridolfo del Ghirlandaio zugeschrieben und, wie wir soeben gesehen, als solches auch von Herrn Director W. Bode angenommen; ferner das Breitbild ebendaselbst mit dem Herculestempel, Nr. 1223; ebenso im ersten Gang jener Galerie das kleine Bild, Nr. 35, mit der Madonna und dem Jesuskind, sowie das andere Nr. 37 und unter dem falschen Namen des Raffaellinodel Garbo (†); sodann die zwei Bilder unter den Nrn. 1282 und 1249 (†) im zweiten Saal. Auf dem einen dieser zwei letztern Breitbilder, die im Katalog dem Pontormo zugeschrieben werden, sieht man, wie Joseph in den Kerker geführt wird; auf der andern Tafel stellt Joseph seine Brüder dem Pharao vor.[2] In seine mittlere, von A. del Sarto stark beeinflusste Manier würde ich ebenfalls das Frescogemälde im Hofe der heiligen

[1] In diesem Urtheil stimmt Director Bode (II, 680) mit Lermolieff überein, während es diesem letztern andererseits wieder unmöglich ist, vor dem ganz übermalten weiblichen Bildniss der sogenannten Nonne des Lionardo da Vinci (Nr. 140) im Pitti-Palast an Franciabigio zu denken. Man betrachte die Form der Hand jener Nonne, und wer mit den Händen des Pietro Perugino befreundet ist, wird nicht anstehen, jenes Porträt als sein Werk zu erkennen. (†)

[2] Studien zum Bilde Nr. 1249, unter dem richtigen Namen des Franciabigio, befinden sich in der Uffizien-Sammlung (Philpot, 1506). Diese zwei Werke dem Pontormo zu nehmen, um sie dem Franciabigio zurückzuerstatten, bestimmte mich sowol der landschaftliche Grund, die Form des Ohres und der Hand, welche von der des Pontormo verschieden ist, sowie auch die Gesichtstypen. Auch finden wir auf diesen zwei Bildern nicht jene eingesackten Augen, die dem Pontormo so eigenthümlich sind. Ich bitte in dieser Beziehung diese zwei Gemälde mit dem andern Breitbild des Franciabigio, Nr. 1223, vergleichen zu wollen.

Annunziata in Florenz, die beiden Wandgemälde in den „Scalzi“, sowie die stark nachgedunkelten männlichen Porträts, das eine im Pitti-Palast, Nr. 43, das andere in Windsor Castle, das dritte bei den Erben des Marchese Gino Capponi[1], setzen. Und ungefähr in dieselbe Epoche stelle ich auch das Madonnenbild (Nr. 294), das wieder unter dem Namen des Pontormo, in der Pinakothek von Bologna sich befindet. (†) Zu den Werken seiner letzten oder dritten Epoche endlich rechne ich die sogenannte Madonna del pozzo in der Tribuna; ein schönes Rundbild mit der Jungfrau und dem Christkind im fürstlichen Palast Corsini (al Prato) in Florenz; den „Uriasbrief“ in der Dresdener Galerie (Nr. 75); das schöne männliche Porträt im Berliner Museum; das Frescobild in der „Calza“ (Abendmahl) in Florenz und das Wandgemälde in der Villa von Poggio a Caiano. Franciabigio starb 1525. Sein Leben erfüllt dieselbe Zeitspanne wie das Raffael's. Er hiess nicht, wie seit Baldinucci die Kataloge, sogar jener der Pitti-Galerie, angeben, Marcantonio, sondern Francesco (im Dialekt Francia) Bigi; der Name seines Vaters war Christoph, daher sein Monogramm mit einem F, einem R, einem C und einem P, d. h. FRanciscus, Christophori (Christoph's Sohn) Pinxit.[2] Die fast gleichzeitigen Meister Granacci, Franciabigio und Pontormo werden in ihren kleinen Predellenbildchen, wie wir gesehen, selbst von Kennern gar oft miteinander verwechselt, da sie Familienähnlichkeit haben, d. h. man sieht, dass zu einer gewissen Zeit der ältere Granacci (geb. 1477) auf die beiden jüngern Zeitgenossen einen mehr oder minder grössern Einfluss ausgeübt haben muss.

---

[1] Von den Erben neuerdings nach Deutschland verkauft.

[2] Eine gute Zeichnung von Franciabigio besitzt auch die Louvre-Sammlung (Braun, 93); eine andere ist im Museum von Lille, unter dem Namen Raffael's (Braun 91) (†).

Die sechs Predellenbilder des Granacci in der florentinischen Akademie mit den Martyrien der heiligen Katharina, Apollonia, Agnes u. s. w., gemahnen z. B. in den Gesichtstypen etwas an Pontormo, während die Landschaft sehr verschieden von denen des Pontormo und des Franciabigio ist. Auf dem grossen Tafelbilde des Granacci ebendaselbst sind die Gesichtstypen der fliegenden Engel fast dieselben, wie in den Breitbildern des Franciabigio in der Uffizien-Galerie (1249 und 1282). Im Pitti-Palast wird dagegen, unglaublicherweise, Granacci (†) in seinem Bild mit der heiligen Familie (Nr. 345) selbst von Director Bode, der auch in diesem Urtheil den Herren Crowe und Cavalcaselle mehr Vertrauen schenkte als seinen eigenen Augen, mit B. Peruzzi verwechselt.[1] Der Marchese Covoni in Florenz besitzt vielleicht das beste Werk des Granacci: die aufrecht stehende Madonna hält auf ihrem linken Arm das unbekleidete Kind, in der rechten Hand ein Buch, zu ihren Füssen der kniende Thomas und die Heiligen Zenobius und Franciscus, oben zwei Engel. Dieses Bild wurde im Jahre 1505 auf Bestellung der Maria Francesca di Zenobio de' Girolami für die Kirche von S. Gallo ausgeführt.

Ehe wir nun zur Besprechung der Werke von Franciabigio's bekanntestem Schüler, Francesco Ubertini, übergehen, wollen wir uns noch das kleine Porträt ansehen, welches unter der Nr. 4 ausgestellt ist. Es ist dies die Copie des vorzüglichen Bildnisses, das im Katalog der Galerie degli Uffizi (Nr. 1217) als das Conterfei des „Alessandro Braccesi", Sekretärs der Balia, angegeben und dem Lorenzo di Credi zugedacht ist,

---

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle bemerkten jedoch, um klugerweise sich den Rückzug zu ermöglichen: „*this is a Siennese work without the exact stamp of Peruzzi*" (III, 401, 2). Eine gute Photographie dieses Bildes findet man bei den Brüdern Alinari in Florenz.

welcher ganz verfehlten Taufe, zu meiner nicht geringen Verwunderung, auch die Herren Crowe und Cavalcaselle ihre Zustimmung nicht versagen wollen [1] (III, 412). Meiner Meinung nach ist jenes Porträt für Lorenzo di Credi viel zu lebendig aufgefasst, auch zu warm in der Farbe. Ich trage meinerseits kein Bedenken, dasselbe für ein gutes Jugendwerk des Pietro Perugino (†) (etwa um 1485—90), ungefähr aus derselben Epoche wie die sogenannte Nonne des Lionardo im Pitti-Palast, anzusehen und es meinen Freunden zum Studium anzuempfehlen. Messer Alessandro Braccesi ist schon 1474 als Notaro della Signoria verzeichnet, musste also damals schon in den Zwanzigern seines Alters stehen. Unser Porträt stellt aber einen Knaben von etwa 14—15 Jahren dar. Der Name des Dargestellten wie der des Malers scheint also auch bei diesem Bild, wie bei so vielen andern, ganz willkürlich und blos nach dem sogenannten Totaleindruck aufgestellt worden zu sein.

BACCHIACCA.

Die Nrn. 3, 5, 67, 12 und 19 gehören sämmtlich demselben Meister an, nämlich dem im allgemeinen sehr wenig bekannten Maler Francesco Ubertini, Bacchiacca genannt.[2] (†) Sie stellen Episoden aus dem Leben Joseph's, des keuschen Hebräers, dar — ein wie es scheint im dritten Decennium des 16. Jahrhunderts in Florenz sehr beliebtes Sujet zur Ausschmückung des Schlafgemachs der Neuvermählten. Werke dieses nicht talentlosen Malers, dessen Vasari mehrere male, obwol nur im Vorbeigehen Erwähnung thut, so unter andern in den Biographien des Perugino, des Granacci, des

[1] Auch Director W. Bode stimmt in das Urtheil seiner Gewährsmänner ein (II, 586).

[2] Der neue Director dieser Galerie hat, zu meiner grossen Genugthuung, meine Bestimmung dieser fünf Bilder als richtig anerkannt, das Hauptgemälde auch in besseres Licht gebracht.

Franciabigio, des Aristotele da San Gallo, sind ziemlich selten. Deshalb vergönne man mir etwas länger, als vielleicht die gute Sitte bei Durchmusterung einer Bildergalerie es erlaubt, bei diesem nicht uninteressanten Meister zu verweilen, der in der Kunstgeschichte weniger bekannt ist, als er es, meiner Meinung nach, verdient, und dessen Werke, wie ich Gelegenheit gehabt habe zu beobachten, in den Sammlungen sogar mit den Namen Dürer's, Lionardo's, Raffael's und Michelangelo's beehrt werden.

Francesco Ubertini muss ums Jahr 1494 in Florenz geboren sein. Auf dem grossen Bild des Angelo Bronzino vom Jahre 1552, Nr. 1271 in den Uffizien, das Christus in der Vorhölle darstellt, befindet sich, laut Vasari (XIII, 165), nebst den Porträts des Pontormo und des Giovan Battista Gello auch das des Bacchiacca. Derselbe scheint nun, seinem Gesicht nach zu schliessen, etwa ein Sechziger damals gewesen zu sein. Einige Jahre später, d. h. im Jahre 1557, starb er in Florenz. Er hatte zwei Brüder, von denen der eine, Baccio, Schüler und Gehülfe des Perugino war, der andere, Antonio, zu seiner Zeit in der Teppichstickerei sich auszeichnete.

Dass Bacchiacca eine Zeit lang mit seinem Bruder Baccio auch bei Pietro Perugino, wahrscheinlich ums Jahr 1505—1506, in die Lehre gegangen und sich dann später an Franciabigio angeschlossen und bei diesem Meister wol die letzte Zeit seiner Lehrjahre durchgemacht und vielleicht als Gehülfe bis zum Tod Franciabigio's (1525) in dessen Werkstätte gearbeitet habe, wird von Vasari berichtet, der ihn persönlich gut gekannt und sowol als Menschen wie als Künstler schätzte. Passavant lässt die Brüder Baccio und Francesco Ubertini von Florenz nach Perugia übersiedeln, um dort von Pietro in der Malerkunst unterrichtet zu werden. Mir erscheint es jedoch wahrscheinlicher, dass die bei-

den Florentiner in Florenz selbst die Werkstatt des Perugino besucht haben mögen. Perugino hielt sich ja im ersten Decennium des 16. Jahrhunderts mehr in Florenz als in Perugia auf. Dass Bacchiacca aber später auch sehr vieles von seinem Freunde Andrea del Sarto und in seiner letzten Periode auch von Michelangelo angenommen, scheint mir ebenfalls einleuchtend zu sein. Nach der Art, wie er in seinen Bildern den Körper zu bewegen pflegt, wie er die Hände zeichnet, die Falten legt und namentlich wie er die meist sehr sorgfältig ausgeführten landschaftlichen Gründe darstellt, bin ich geneigt, mehr den Einfluss von A. del Sarto zu sehen, als den des Perugino oder des von Andrea selbst abhängigen Franciabigio, von welchem letztern er wol das geleckte Colorit und die kalten Fleischtöne angenommen haben mag. Bacchiacca scheint nach dem Tode Franciabigio's nach Rom gegangen zu sein; wenigstens befand sich derselbe um die Mitte der zwanziger Jahre in der Ewigen Stadt und lebte dort auf freundschaftlichem Fusse mit Giulio Romano, Francesco Penni und Benvenuto Cellini, der im Anfang seiner Selbstbiographie uns von ihm berichtet. Vasari rühmt, und mit Recht, den grossen Fleiss und die Sauberkeit, womit er seine meist nicht über eine Spanne hohen Figürchen malte, lobt auch die Arabesken mit nach der Natur gemalten Thieren und Pflanzen, womit Bacchiacca das Cabinet des Herzogs Cosimo de' Medici ausgeschmückt hatte, und fügt noch hinzu, dass von diesem Meister gar mancher Carton zu den herzoglichen Teppichen geliefert wurde. In der Sammlung der Arazzi in Florenz sieht man noch heute drei grosse mit Gold gestickte Teppiche, worauf die zwölf Monate dargestellt sind und in denen ich den Geist des Bacchiacca und dessen Art und Weise zu formen zu erkennen glaube. (†) Wahrscheinlich sind es jene Teppiche, die der vlämische Teppichsticker Rost nach Zeichnungen des Ubertini anfertigte (siehe Vasari dar-

über). Bacchiacca soll auch ein vorzüglicher Thiermaler gewesen sein (*era ottimo pittore in ritrarre tutte le sorti d'animali*). Und in der That waren die Thiere, die ich auf einigen seiner Bilder (z. B. auf dem in der Sammlung Giovanelli in Venedig) zu sehen Gelegenheit hatte, musterhaft dargestellt. Da ich nun diesem so wenig gekannten Meister mit einigem Interesse nachgegangen bin, so sei mir gestattet, in chronologischer Folge die Bilder des Bacchiacca, die ich auf meinen Kunstfahrten entdeckte oder, um bescheidener zu reden, entdeckt zu haben glaube, hier anzuführen. Möchten diese flüchtigen Angaben seiner Werke irgendeinen Kunsthistoriker veranlassen, diesem sonderbaren florentinischen Künstler, der uns in manchem seiner Werke durch geistreiche Züge und ungesuchte Anmuth überrascht, schärfer ins Auge zu fassen und den Kunstfreunden ein historisches Porträt desselben zu bieten. Vorerst wollen meine gutwilligen Freunde mir erlauben, ihnen einige charakteristische Merkmale hier anzugeben, an denen man seine Werke von denen anderer seiner ihm nahe kommenden Zeitgenossen leichter zu erkennen vermag.

1. Im Vorgrund seiner Landschaften pflegt er fast immer einen hellgrauen, mit Bäumchen und Strauchwerk bewachsenen, keilförmigen Felsen anzubringen (wie wir dies auch auf dem Bilde dieser Galerie, Nr. 67, gewahren); im Mittelgrund eine reichbethürmte Stadt.

2. Die Hand hat bei ihm lange, zugespitzte Finger.

3. Auch er, wie sein Lehrer Franciabigio, zeigt eine Vorliebe für die blaue Farbe.

4. Die Haarmasse pflegt er bräunlich zu untermalen und dann die einzelnen Haarbüschel gelblich darauf zu lasiren, wovon wir uns auch hier in diesem Bilde, Nr. 67, überzeugen können.

5. Wie alle Zwitterkünstler hat auch Bacchiacca keine für ihn charakteristische Form des Ohres; bald

ist dasselbe rundlicher, bald länglicher geformt, je nach dem Vorbilde, das er zufällig vor sich hatte.

6. Seine am Vorderarm mit dichten steifen Querfältchen bedeckten enganliegenden Aermel der weiblichen Kleider pflegen bis über den Knöchel hinauszureichen; ein Brauch, den er wol dem Lukas von Leiden, dessen Kupferstichen er gar mancherlei entnahm, abgesehen haben mag.

7. Auf seinen Gewändern erscheint sehr oft eine Falte von der Form eines *V*, wie z. B. am rechten Oberam der „Vierge au sein" des Professor Nicole in Lausanne; an einigen Stellen des Bildes beim Priester Bertoldi; ebenso im Bilde der Sammlung Giovanelli, sowie auf den Zeichnungen bei Herrn Giovanni Morelli, im Louvre und anderwärts.

In Bacchiacca's früheste oder Peruginische Epoche setze ich:

a) Ein Bildchen, Nr. 55, auf dem das „Noli me tangere" dargestellt ist, und das sich, wie auch das folgende Bild, in dem Museum von Oxford (Christ-Church College) befindet. (†)

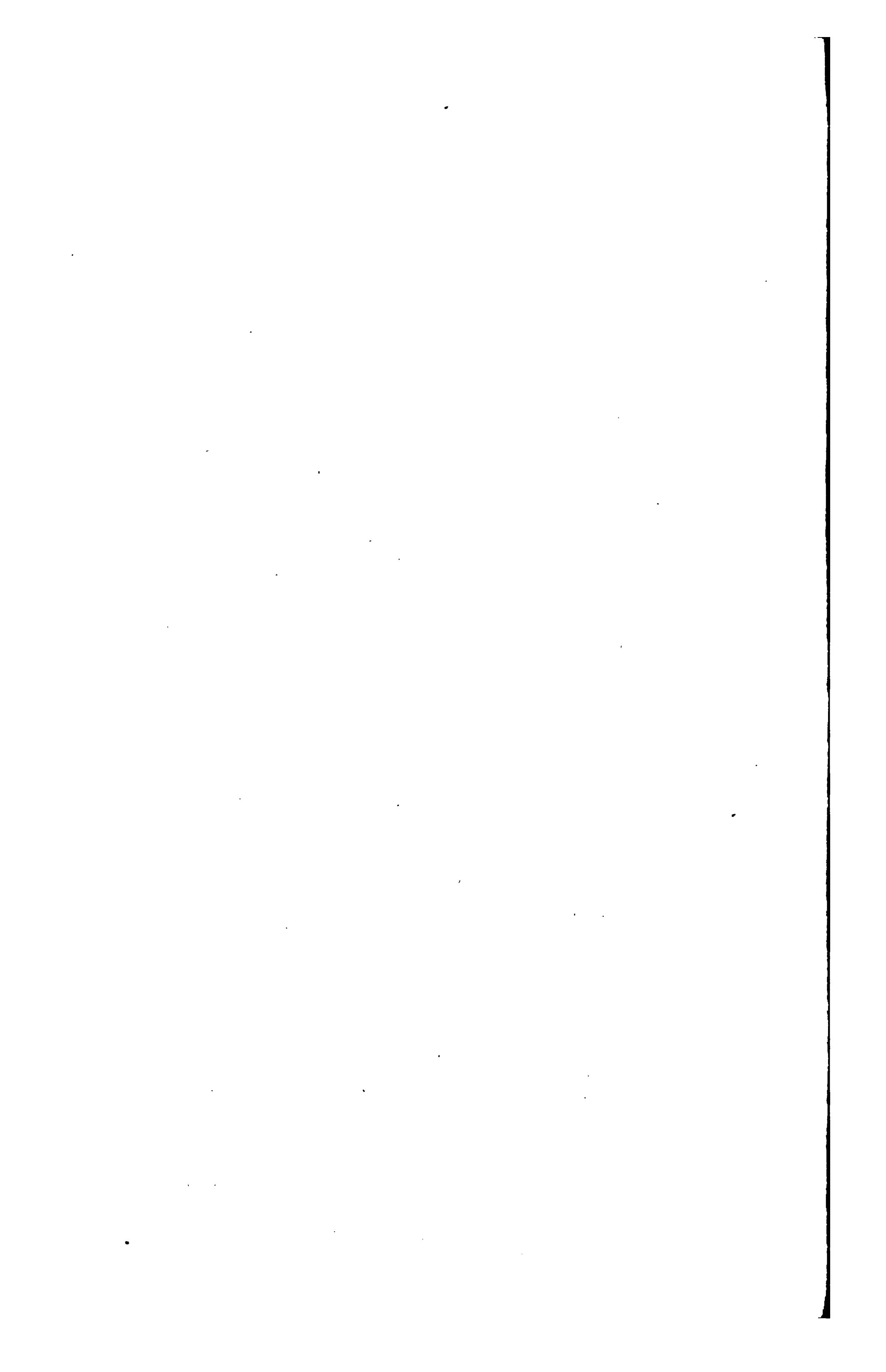
b) Die „Auferweckung des Lazarus" in Gegenwart der zwei Schwestern Martha und Maria kniend vor Christus; ebendaselbst. (†)

Beide Bildchen erinnern noch an die Schule des P. Perugino.

c) Ein kleines Bild, das vor Jahren noch im Besitz des Priesters Don Giacomo Bertoldi von Carpenedo, bei Mestre, sich befand und von ihm, mit Zustimmung einiger Kunstfreunde Venedigs, Raffael Sanzio zugemuthet ward. In jenem Bild, auf dem die in einer Landschaft zwischen der heiligen Elisabeth und dem kleinen Johannes sitzende Maria dargestellt ist, wie sie das unbekleidete Christkind auf ihren Knien hält, ist die Composition noch die eines unerfahrenen Künstlers, auch erinnert die Haltung der Jungfrau noch an



LA VIERGE AU SEIN. S. 133.



die Peruginische Schule, während die Landschaft und die Farbenscala schon lebhaft an seinen zweiten Lehrer Franciabigio gemahnen. (†)

d) Ein anderes kleines Bild (ganz und gar übermalt), das in eine spätere Zeitperiode des Künstlers fällt, schien mir die vielgewanderte „*Vierge au sein, récemment découverte*“ mit der Herr Professor Nicole aus Lausanne in Europa herumzog, allenthalben vergeblich nach einem gläubigen Käufer spähend. Die Composition dieses Bildchens, das man in der Photographie, wie dies ja oft der Fall ist, besser als in seinem durch Uebermalung verunstalteten Originaltext zu lesen im Stande ist, hat Aehnlichkeit mit der des eben genannten Bildes; die Madonna hält das an ihrer Brust säugende Christkind auf dem Schos, links von ihr der kleine Johannes, Hintergrund Landschaft mit dem für den Meister charakteristischen keilförmigen Felsen und der reichbethürmten Stadt im Mittelgrund. Die Composition sowie die Stellung der Jungfrau erinnern an die sogenannte „Madonna del pozzo“ des Franciabigio in der Uffizien-Galerie. Es ist meinerseits vielleicht allzu gewagt, in einem solchen durch Uebermalung so sehr entstellten Gemälde noch die Hand des Meisters erkennen zu wollen, allein ich trage in mir die Ueberzeugung, mich ebenso wenig in der Bestimmung dieses wie der obengenannten drei Bildchen getäuscht zu haben. (†)

In die letzten Jahre dieser ersten Periode Bacchiacca's, die etwa bis zum Jahre 1518 gedauert haben mag, setze ich auch:

e) Das interessante Bildchen mit Adam und Eva in der Sammlung des Herrn Doctor G. Frizzoni in Mailand. Dieses kleine Gemälde galt vor Zeiten als von der Hand des Giulio Romano. Nach Rom verkauft, wurde es dort auf B. Peruzzi umgetauft. Zu diesem höchst merkwürdigen Bildchen, in welchem die Correctheit der

Zeichnung manches zu wünschen übrig lässt, benutzte Bacchiacca augenscheinlich den kleinen Carton seines Lehrers Pietro Perugino, welcher diesem zu seinem weltbekannten Bilde „Apollo und Marsyas“ (gegenwärtig unter dem ihm von seinem frühern Besitzer octroyirten Namen Raffael im Salon carré des Louvre aufgestellt) gedient hatte. Der Carton des Perugino (†), ganz in der Art und Weise behandelt wie die Zeichnung in Oxford (Sammlung der University) mit dem Erzengel Rafael und dem kleinen Tobias (Robinson's Katalog Nr. 16), befindet sich in der venetianischen Akademie, wie sich von selbst versteht auch dort als Werk Raffael's bezeichnet. Bacchiacca machte nun aus dem Apoll eine Eva und aus dem Marsyas einen Adam.

In die mittlere Epoche der künstlerischen Thätigkeit des Bacchiacca, also ungefähr in die Jahre 1518—1536 würde ich setzen:

f) Das niedliche, ansprechende Porträt eines Knaben, der den Kopf auf die rechte Hand stützt und uns mit jugendlicher Heiterkeit ansieht; ein Bildniss, das im Louvre ebenfalls unter dem hochklingenden Namen Raffael's die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zieht und so im voraus schon alle Herzen gewinnt. Das Bildchen führt die Nummer 372 und wurde vielfach gestochen. Bailly in seinem Inventarium vom Jahre 1709—1710 bemerkt zu diesem Porträt: „*tableau estimé de Raphael représentant son portrait*“. Schon vor vielen Jahren erschien mir dieses anziehende Bildniss des sympathischen Jünglings als Arbeit irgendeines florentiner Malers aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mit der Zeit jedoch gestaltete sich in mir jene Vermuthung zur Ueberzeugung, dass es nämlich nicht nur das Werk eines Florentiners, sondern auch bestimmt des Bacchiacca sei; und dies sowol wegen der Form der Hand, als auch wegen der Technik, mit der die Haarmasse gemalt ist (gelblich lasirt auf bräunlichem Grund), eine Technik,



ADAM UND EVA IN DER SAMMLUNG FRIZZONI IN MAILAND. S. 134.



CARTON VON P. PERUGINO ZUM BILDE APOLLO UND MARSYAS, IN VENEDIG.

S. 134.

die wir unter andern auf dem Bild bei Herrn G. Frizzoni ebenfalls zu beobachten die Gelegenheit hatten. Das linke Auge in diesem Porträt ist fehlerhaft in der Zeichnung. Die Tafel ist später vergrössert worden. (†)

g) In diese Jahre gehört auch das Breitbild in den Uffizien (Nr. 1296), worauf Thaten aus dem Leben des heiligen Ascanius dargestellt sind, und das als Predella der Altartafel seines Lehrers Franciabigio in der Kirche von S. Lorenzo diente. Zu diesem Bild entnahm augenscheinlich unser Bacchiacca mehrere Figuren den Stichen von Lukas von Leiden: ein Brauch, der damals in Florenz auch bei andern Künstlern statthatte, wie z. B. auch bei Franciabigio und Pontormo, die beide sehr oft sich der Stiche Dürer's zu ihren Compositionen bedienten, wie uns dies auch Vasari berichtet.

h) Auch das fleissig ausgeführte, vielfach noch an seinen Lehrer Franciabigio gemahnende Bild, Nr. 80, in der Dresdener Galerie gehört wol in diese Mittelzeit, sowie ebenfalls:

i) Das Breitbild mit der Taufe Christi im Museum zu Berlin; ferner:

k) Die Tafel in der Sammlung des Herrn Giovanni Morelli in Mailand, mit dem Tod Abel's, und

l) und m) Die zwei jüngst von der National Gallery in London erworbenen Gemälde mit Darstellungen aus dem Leben Joseph's.[1]

Zu den reifsten und trefflichsten Werken dieser Wirkungszeit des Bacchiacca gehört jedoch, meiner Ansicht nach, das mit grosser Sorgfalt und Liebe ausgeführte Bild im Palast Giovanelli in Venedig. Dieses noch vor nicht langer Zeit für eine Arbeit Dürer's geltende

---

[1] Studien zu diesen zwei Bildern finden sich im Louvre, Nr. 352 und 353 des Reiset'schen Katalogs. Auch die Sammlung des Christ-Church College in Oxford besitzt das Fragment einer Zeichnung zu dem einen dieser Bilder. (†)

Gemälde hatte der Schreiber dieser Zeilen das Glück zuerst als Werk unsers Bacchiacca zu erkennen (photographirt von Naya in Venedig). (†) Es zählt ungefähr vierzig grössere nebst einer Menge kleinerer Figuren im Hintergrund[1], ist auf Holz gemalt und misst ungefähr $3^1/_2$ Fuss in der Höhe und $2^1/_3$ in der Breite. In der Mitte kniet Moses mit einem goldenen Stab in der Hand vor einem hohen Felsen, aus dem eine Quelle sprudelt. Von allen Seiten strömt das Volk herbei, sich den Durst zu stillen. Doch nicht nur die Menschen kommen herbei, sondern auch vielerlei Gethier: Luchse, Katzen, Rehe, Papagaien, Ziegen, Ochsen, Marder, Esel u. s. w. Einzelne Köpfe, namentlich weibliche, hat Bacchiacca mit miniaturartigem Fleiss ausgeführt. Die Costüme sind hier und da sehr phantastisch und etliche darunter offenbar wieder Stichen von Lukas von Leiden entlehnt, weshalb wol auch das Bild früher für die Arbeit eines Deutschen gehalten wurde. Der landschaftliche Grund mit dem charakteristischen keilförmigen grauen Felsen ist kalt im Ton. Drei mit schwarzer Kreide gezeichnete Studien zu verschiedenen weiblichen Köpfen auf diesem Gemälde finden sich auf einem Blatt in der Uffizien-Sammlung, unter dem Namen des Michelangelo Buonarotti (Rahmen 183, Nr. 599). (†) Auch die Sammlung in Lille besitzt von Bacchiacca eine Röthelzeichnung mit sieben Studien zu Masken, wahrscheinlich zur Randverzierung von Tapeten bestimmt, die dort ebenfalls dem Michelangelo zugeschrieben wird (Braun 35). (†)

Zu den Werken dieser mittlern Epoche würde ich auch rechnen:

---

[1] Ich bitte auf der rechten Seite dieses Bildes unter anderm auch den Kopf eines Jünglings, dem eine alte Frau ein Gefäss überreicht, sich genauer anzusehen und ihn sodann mit dem Knabenporträt Nr. 372 im Louvre vergleichen zu wollen.

o) Die fünf zusammengehörigen Tafeln der Borghese-Galerie. (†) Eine gute Röthelzeichnung zum Benjamin auf zweien dieser Bilder besitzt Herr Giovanni Morelli.[1]

Der spätesten oder dritten Epoche des Bacchiacca dürften, meiner Meinung nach, etwa die folgenden Arbeiten des Meisters angehören:

p) Die Predigt Johannes des Täufers im Hause des Marchese Bacciocchi in Florenz. Johannes steht auf einer Erderhöhung und hat auf seiner rechten Seite die männlichen, auf der linken die weiblichen Zuhörer um sich versammelt.

q) Die leider etwas übermalte „Anbetung der Könige" in der an guten Bildern reichen Sammlung des rühmlichst bekannten Kunstfreundes Herrn Edward Habich zu Cassel.

r) Ein grosses Madonnenbild (unbenannt) in der Sammlung von Sir Francis Cook in Richmond. (†)

Vasari erzählt uns (Biographie des Tribolo), dass beim Einzug der Eleonore von Toledo in Florenz Bacchiacca in Gesellschaft des Bronzino, des Pier Francesco di Sandro (Schüler des A. del Sarto), des Battista Franco und anderer, an den Malereien im Hofe des Medicei'schen Palastes theilgenommen und sodann bei der Feier der Hochzeit des Herzogs Cosimo zu einer dramatischen Darstellung des Poeten Landi „die Reise des Lorenzo il magnifico nach Neapel" und „die Rückkehr aus der Verbannung des alten Cosimo de' Medici" gemalt habe (siehe die Biographie des Aristotele da San Gallo). Ferner lässt Vasari den Bacchiacca ebenfalls an der Bemalung von Triumphbögen für Festlichkeiten thätig sein. Aus allem diesem erkennt man,

---

[1] Wurde publicirt im Werke des Herrn Gustavo Frizzoni: *Collezione di quaranta disegni scelti dalla Raccolta del Senatore Giovanni Morelli, riprodotti in Eliotipia, descritti ed illustrati dal Dott. Gustavo Frizzoni* (Milano, Hoepli, 1886).

dass Francesco Ubertini im dritten und vierten Decennium des 16. Jahrhunderts ein Maler war, dessen Kunst in Florenz vielfach in Anspruch genommen wurde.

Die Figuren in seinen Bildern messen, wie schon bemerkt, in sehr seltenen Fällen, wie z. B. im Madonnenbild bei Sir Francis Cook und im Porträt im Louvre, mehr als eine Spanne, gewöhnlich sind sie noch kleiner.

Es mögen noch gar viele andere Bilder dieses Meisters in der Welt zerstreut sein und die meisten wol unter fremdem Namen gehen. „*Fece anco molti altri quadri per diversi, che furono mandati in Francia e in Inghilterra*“, sagt Vasari.

Bacchiacca scheint übrigens grösstentheils Predellen, d. h. Altaraufsätze und sogenannte Cassoni, die im 14., 15. und 16. Jahrhundert in Italien unsere heutigen Kommoden und Schränke ersetzten, bemalt zu haben. Die Kunst hatte in jenen glücklichen Zeiten in jedem Hause Italiens freien Zutritt und mischte sich so in fast alle menschlichen Angelegenheiten, sie wollte in allen Begebenheiten und Festlichkeiten des Lebens zugegen sein und daran Antheil nehmen. Die vornehmen und reichen Leute hatten nicht nur die Freude und den rühmlichen Stolz, ihre Paläste in der Stadt, ihre Villen auf dem Lande, ihre Kapellen in den Kirchen mit Bildern und Statuen ausgeschmückt zu sehen, sie wollten auch, dass ihre Hausmöbel durch schöne, dem Zweck entsprechende Verhältnisse, durch Zierrathen in Metall und Holz, durch Farbenpracht das Auge anzögen und den Geist ergötzten. Und doch existirten zu jenen Zeiten noch keine öffentlichen Bildergalerien zur Belehrung des Publikums, gab es noch keine öffentlichen Vorträge und Unterweisungen, waren gute Anleitungen zur richtigen Kunstkenntniss, wie wir sie heutzutage glücklicherweise in Hülle und Fülle besitzen, noch nicht in Aufnahme gekommen. Auch waren die jährlichen Kunstausstellungen jenen unmündigen Ge-

schlechtern noch gänzlich unbekannt. Wir müssen daher, der Ansicht eines norddeutschen Philosophen beipflichtend, annehmen, dass in jenen Leuten die Freude und der Genuss an den Erzeugnissen der Kunst „keine bewusste positive, sondern blos eine unbegrenzte, in ihrem Gemüth schlummernde, die Intelligenz wenig oder gar nicht afficirende Sensation“ war.

Sei dem nun wie ihm wolle, sicher ist es, dass in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Baccio d'Agnolo, ein in Florenz höchst beliebter Baumeister, oft von vornehmen Herren um Rath angegangen wurde, wenn es sich darum handelte, schön geschnitzte Möbel zu bekommen. So erzählt uns Vasari im Leben des Pontormo, dass der reiche Florentiner Pier Francesco Borgherini bei seiner Vermählung mit dem Gretchen des Hauses Acciajuoli sich an den ebengenannten Baccio gewandt habe, um reich verzierte Cassoni von ihm geschnitzt zu haben, und diese sodann dem Andrea del Sarto, dem Pontormo, Franciabigio, Bacchiacca und dem Granacci zur Bemalung anvertraute. Allen diesen Malern wurde, wie es scheint, die Darstellung von Geschichten aus dem Alten Testament aufgetragen. So malte Pontormo, wahrscheinlich auch für den Borgherini, Joseph mit seinen Brüdern und Verwandten (jetzt in der National Gallery in London, Nr. 1131); Andrea del Sarto stellte seinerseits ebenfalls zwei Episoden aus dem Leben Joseph's dar und zwar auf die liebenswürdigste Art. Diese letztern herrlichen Compositionen befinden sich gegenwärtig im Pitti-Palast unter Nr. 87 und 88, während die von unserm Bacchiacca bemalten Cassoni aller Wahrscheinlichkeit nach die zwei ebenfalls n der National Gallery aufgestellten sein dürften.

Bei dieser Gelegenheit vergönne man mir, eine beherzigenswerthe Geschichte dem Vasari, diesem naivsten und liebenswürdigsten aller Kunsthistoriker, dessen Bücher noch immer die Hauptquelle aller neuern Kunst-

forschung sind, nachzuerzählen. Nachdem Vasari im „Leben des Pontormo“ in lebendigen Worten die Pracht der Zimmer mit den eben beschriebenen Cassoni im Hause Borgherini uns veranschaulicht hat, erzählt er Folgendes: Als Pier Francesco Borgherini, der, wie es scheint, zu den Medicis hielt, bei der Belagerung von Florenz (1529) nach Lucca geflüchtet war, wusste der florentinische Bilderspeculant Giovanni della Palla von der florentiner Stadtbehörde die Erlaubniss sich zu verschaffen, die eben bezeichneten Bilder aus dem Hause Borgherini gegen eine Entschädigungssumme an die Familie wegzunehmen, unter dem Vorwand, dieselben König Franz I. als ein Geschenk darzubringen, im Grunde aber, um sie nach Frankreich zu schleppen und dort ein gutes Geschäft damit zu machen. Als derselbe nun, von einigen Gemeindedienern begleitet, zu diesem Zweck in den Palast Borgherini sich begab und der Gemahlin des Pier Francesco, Margarita Acciaioli, welche allein in Florenz zurückgeblieben war, seine Absicht kundgegeben, gerieth die naive Frau in Entrüstung über eine so schamlose Zumuthung und brach in folgende Worte aus: „Du, Giovanni, hättest also die Unverschämtheit, Hand anzulegen an den edelsten Schmuck, der die Häuser der Edelleute ziert? Schnöder Mann, der du bist, über dein schmähliches Ansinnen wundere ich mich keineswegs, denn du bist zu nichts Besserem geboren und Ruhm und Ehre deines Vaterlandes können dich nicht kümmern; was mich empört, ist nicht deine eigene, sondern die Niedrigkeit unserer Stadtbehörde, einem solchen Menschen wie du bist willig Gehör zu leihen! Dieses Bett, das deine Habgier zum Vertrödeln fortschleppen möchte, ist mein Hochzeitsbett, mir verehrt von meinem geschätzten Schwiegervater; diese durch die Kunst unserer besten Meister geschmückten Truhen, auf die du deine gierigen Blicke geworfen hast, sind das Brautgeschenk meines geliebten

Mannes. Wisse, dass ich aus Verehrung und Liebe zu ihnen mit meinem Blute diese Kleinodien vertheidigen werde. Packet euch daher aus diesem Hause, du und deine Helfershelfer; kehrt zurück zu denen, die euch hergeschickt haben, und sage ihnen in meinem Namen, dass ich niemals dulden werde, dass man den geringsten Gegenstand in diesem Haus antaste. Mögen sie doch ihre eigenen Häuser ausplündern, falls sie damit, wie sie sagen, den König von Frankreich beschenken wollen. Solltest du aber noch einmal dich vermessen, die Schwelle dieses Hauses zu betreten, so soll es dir wahrlich nicht zum Heile gereichen.“ Dieses etwas barsche Benehmen der altmodischen Frau wird vielleicht manchem meiner Leser ein spöttisches Lächeln ablocken; ich bitte jedoch zu bedenken, dass dazumal die „Bildung“ noch in der Wiege lag und dass daher unsere heutigen Begriffe von einer vernünftigen Hausökonomie den Leuten noch abgingen. Später, als jene einfachen Bürger zu Baronen, Grafen, Marquis und Herzögen erhoben wurden, da hatten die della Pallas sowol Italiens als anderer Länder keine so unkluge und unfreundliche Aufnahme seitens der Besitzer von Kunstwerken zu erwarten.

Wir haben bereits gesehen, wie mehrere Arbeiten Bacchiacca's einerseits dem Raffael (Nr. c und d unserer chronologischen Folge), sowie das Knabenporträt im Louvre und wie andererseits einige seiner Zeichnungen dem Michelangelo zugeschrieben wurden. Nun bleibt mir noch übrig, meine vorurtheilsfreien Leser mit einer Zeichnung bekannt zu machen, die zwar den hohen Namen Lionardo's führt, in der ich jedoch alle Eigenthümlichkeiten des Bacchiacca zu erkennen glaube. Es ist dies die hübsche Röthelzeichnung in den Uffizien mit dem Porträt einer schönen, noch jungen Dame (Rahmen 103, Nr. 414, Braun 434). Schon die Tracht der Frau spricht für eine spätere Zeit als die

Lionardo's; die feine Ausführung des Kleides, die Form der Hand und jene des Ohres (an die des Lehrers Franciabigio erinnernd), die langen an den Knöchel reichenden Aermel, sowie die charakteristische Falte V auf dem Oberärmel, die harten Querfältchen auf dem Unterärmel, bestimmen mich, dieses Frauenbildniss dem Lionardo da Vinci zu nehmen, um es unserm Bacchiacca zu geben. (†) Doch will ich nicht durchaus für diese Taufe gutstehen.

Francesco Ubertini gehörte, wie wir gesehen, zu jener Gruppe florentinischer Künstler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die wie Franciabigio, Ridolfo del Ghirlandaio, Bugiardini, Pontormo sich unter der Leitung Albertinelli's und Granacci's und später unter der des Andrea del Sarto gebildet, manche Einflüsse von Lionardo, von Raffael und zuletzt auch von Michelangelo in sich aufnahmen.

PINTORICCHIO.

Bevor wir zu den andern florentinischen Bildern übergehen, wollen wir in diesem ersten Saal noch zwei andere solcher Breitbilder, welche ebenfalls zur Verzierung von Truhen dienten, betrachten. Dieselben stellen wiederum Geschichten aus dem Leben Joseph's dar und werden im Katalog als Werke des Pintoricchio bezeichnet, Nr. 49 und 57. Für diesen Meister ist die Ausführung jedoch viel zu roh und ungeschickt. Wir werden daher besser thun, sie mit den Herren Crowe und Cavalcaselle blos der Werkstatt des vielbeschäftigten Malers zuzuschreiben.[1] Hier dürfte vielleicht mancher

[1] Auf Tafel 57 liest man einigemal „*sogno di Faragone*". Noch heutzutage pflegen die Bewohner der Abruzzen zwei aufeinander folgende Vocale durch ein *g* zu trennen (*idega* für *idea*, *lagonde* für *laonde*, *Magometto* für *Maometto* u. s. f.), woraus ich schliessen möchte, dass dieser Gehülfe Pintoricchio's aus den

Leser mit Erstaunen ausrufen: sollte denn wirklich in einer so reichhaltigen römischen Bildersammlung wie die Borghesische auch nicht ein einziges echtes Bild des liebenswürdigen Pintoricchio sich befinden? Allerdings gibt es auch hier echte Werke dieses bisher so allgemein verkannten, ja verleumdeten Meisters, und beide befinden sich in diesem ersten Saal[1]; nur werden dieselben auch an diesem Orte, wie dies dem armen Pintoricchio fast überall ergeht, nicht ihm, sondern andern gefeiertern Malern zugeschrieben. Das eine dieser Bilder trägt die Nummer 44 und führt unsinnigerweise den Namen des Venetianers Carlo Crivelli. Es stellt den Gekreuzigten dar, an dessen rechter Seite der heilige Hieronymus kniend aufwärts blickt, an der linken der heilige Christophorus mit dem Christkind auf der Schulter. In diesem Bilde, dem ältesten mir bekannten Werk des Meisters, steht Pintoricchio seinem Lehrer Fiorenzo di Lorenzo noch sehr nahe, und zwar so sehr, dass mancher Kunstjünger in Versuchung kommen könnte, hier den Lehrer mit dem Schüler zu verwechseln.[2] Bei Beurtheilung dieses Gemäldes kann ich mir übrigens das Zeugniss geben, in demselben sowol den Geist als die Hand des Künstlers erkannt zu haben, ohne zu wissen, dass es schon von Vermiglioli als Werk des Bernardino Betti angeführt ist.[3] (†) Das andere Bild, Nr. 37,

---

Abruzzen stammte. Auch diese zwei Bilder wurden seit kurzem aus der Galerie verbannt.

[1] Beide Bilder traf leider dasselbe Los wie die vorigen, sie wurden nämlich ins obere Stockwerk des Palastes gebracht.

[2] Der zu lange Oberleib des Christkindes, der fliegende Mantel des heiligen Christophorus sind durchaus den Vorbildern des Lehrers abgesehen, während der Kopftypus des Christophorus, die Form seiner Hand mit dem gebogenen Zeigefinger, die Faltenansätze im Mantel, die Stellung der langen Beine des Christophorus den Pintoricchio verrathen.

[3] Gio. Battista Vermiglioli, *Memorie di Bernardino Pinturicchio*, S. 109, 110. Das Bild gehörte damals einem Dottore Monaco.

aus einer etwas spätern Zeitepoche des Pintoricchio stellt den heiligen Bartholomäus dar. Der Katalog schreibt es dem Giovanni Spagna zu. Der Typus sowie die Modellirung des Gesichtes verrathen jedoch sogleich den Geist und die Technik des Pintoricchio. Die Schattenpartien sind in derselben Weise schraffirt wie auf seinen Federzeichnungen. (†)

Wenden wir uns nun nach der Fensterwand zu, so fällt unser Blick auf das Porträt des Fra Savonarola (Nr. 36), das unglaublicherweise hier dem Filippino Lippi zugemuthet wird. Das ganz unbedeutende Machwerk ist gewiss nichts anderes als eine der vielen schwachen Copien (von denen eine auch in der florentinischen Akademie sich befindet) des vorzüglichen Bildnisses von Savonarola, das sein Freund und Parteigenosse, der junge Bartolommeo della Porta malte und das gegenwärtig im Besitz der Erben des Herrn Ermolao Rubieri ist.[1] In diesem Saal hängt aber noch ein zweites Bild, das unrechtmässigerweise vom Katalog unserm Filippino zugerechnet wird. Es trägt die Nummer 71, ist über der Eingangsthür aufgehängt und stellt „die Beweinung Christi" dar. Dieses Gemälde ist sehr beschädigt und gehört, soweit dasselbe noch beurtheilt werden kann, eher der Werkstatt des Meisters als diesem selbst an.[2] Von diesem sehr begabten und liebenswürdigen Maler, von dem man in Florenz, Prato, Lucca so viele gute Werke findet, hat sich ausser den Fresken, die er mit Hülfe seines Schülers Raffaellino del Garbo in der Kapelle Caraffa in S. Maria sopra Minerva ausgeführt und die, beiläufig gesagt, nicht gerade zu seinen bessern Arbeiten

---

[1] Bei dieser Gelegenheit will ich bemerken, dass die Federzeichnung des Lionardo da Vinci in der „Albertina" in Wien (Braun 97), die dort als Porträt des Savonarola gilt, wol eher einen andern Mönch darstellen dürfte, als den Fra Savonarola.

[2] Wurde glücklicherweise aus der Galerie entfernt.

zu rechnen sind, in der Stadt Rom, soviel ich weiss, nichts mehr erhalten. Wer jedoch den geist- und anmuthsvollen Filippino näher kennen zu lernen wünscht, dem rathe ich nach Florenz zu wallfahrten, woselbst er in der Badia, in der Galerie degli Uffizi, in der des Fürsten Corsini, in der Kirche S. Spirito, im Carmine, in S. Maria Novella, zur Genüge Gelegenheit haben wird, diesen geistvollen Künstler zu studiren. Auch die Sammlung im Pitti-Palast besitzt ein Werk des Filippino, zwar nicht wie uns die Direction mit ihrem Katalog glauben machen will in der Nr. 88 (der Tod der Virginia, ein Bild, das augenscheinlich die Arbeit eines andern, viel schwächern Schülers des Botticelli ist) (†) und noch viel weniger in der Nr. 347 (Heilige Familie mit Engeln), die wol eher von einem Nachahmer des Ghirlandaio herrühren dürfte, sondern in der Nr. 336. Dieses Bildchen, welches eine Allegorie darstellt, ist dort als „unbekannt" bezeichnet; ich bitte meine gutwilligen jungen Freunde, in demselben die längliche Ohrform, die Hand mit den langen, an der Spitze breiten Fingern, den Gesichtstypus, sowie auch die Landschaft sich genauer ansehen zu wollen, und ich zweifle keinen Augenblick, dass sie meiner Bestimmung beipflichten und in dem Bilde sowol den Geist als auch die Hand unsers Filippino erkennen werden.[1] (†) Auch das Städtchen Prato besitzt in einem Tabernakel eine gute Arbeit des Filippino; ebenso die Kirche S. Domenico in Bologna, sowie auch die Sammlung des Seminario Vescovile in Venedig (dort unter dem sonderbaren Namen des Crespi). Da die Zeichnungen des Filippino gar oft von Anfängern mit denen seines Schülers, des sogenannten Raffaellino di Bartolommeo del Garbo

---

[1] Bei den Gebrüdern Alinari in Florenz findet man eine gute Photographie dieses Bildes.

verwechselt werden [1], so erachte ich es für rathsam, hier einige charakteristische Blätter sowol des einen als des andern Meisters anzuführen, damit der Kunstbeflissene sich mit dem Genius auch die dem Meister eigenthümliche Form sowol des Fusses als auch des Ohres und der Hand scharf ins Gedächtniss präge:

FILIPPINO.

In der Uffizien-Sammlung:

(Rahmen 37, Nr. 171 und 172; Rahmen 460, Nr. 1253 und 1257).

1. Rahmen 32 (32), Nr. 139, Studie zum Kopf der Maria im Bilde der Badia (Ohr).
2. Rahmen 40, Nr. 186, Skizze zu einem seiner Wandgemälde der Cappella Strozzi in S. Maria Novella in Florenz.

Ambrosiana-Sammlung in Mailand:

3. Studie zum Kopf des einen der drei Könige in seiner „Anbetung“ der Uffizien-Galerie (Ohr) (dem Lionardo da Vinci zugeschrieben). (†)

In der Sammlung von Lille:

4. Braun Nr. 9, unter dem Namen des Masaccio. (†)

In der Dresdener Sammlung:

5. Studie zu einem heiligen Johannes (unter dem Namen des Cosimo Rosselli), Braun 40. (†)
6. Sitzender Mann (unter dem Namen des Cosimo Rosselli), Braun 41. (†)

In der Louvre-Sammlung:

7. Ein sitzender Mann, den Kopf auf seine linke Hand gestützt (Katalog Reiset, Nr. 230, unter dem Namen des Fra Filippo Lippi). (†)

---

[1] Das kleine Bild, die „Communion des heiligen Hieronymus“ darstellend, im Hause Balbi in Genua, das Director Bode (II, 581) dem Filippino zuschreibt, ist wol nichts anderes, denke ich, als eine alte Copie des Originalbildes von Botticelli bei den Erben des Marchese Gino Capponi in Florenz.

RAFFAELLINO DEL GARBO.

In der Uffizien-Sammlung:

1. Rahmen 83, Nr. 350 und 352.

In der Sammlung von Christ-Church College in Oxford:

2. Photographirt im Werke der Grosvenor-Galerie, Nr. 44.

Im Britischen Museum:

3. Photographirt von Braun, Nr. 113 (Hand u. Fuss).

In der Sammlung von Lille:

4. Photographirt von Braun, Nr. 23 und 24, unter dem Namen des Domenico del Ghirlandaio. (†)

Auf der rechten Wand dieses Saales hängt ein weibliches Porträt (Nr. 38), bei dessen Anblick jeder Kunstfreund sogleich ausrufen wird: dies Gesicht kommt mir wohlbekannt vor. Der Katalog sagt uns nichts weiter darüber, als dass es im „Stil des Perugino“ gemalt sei. Gegenwärtig trägt es den der Wahrheit näher kommenden Namen des Ridolfo del Ghirlandaio, den ich in meinen frühern Besprechungen der Bilder dieser Galerie vorgeschlagen hatte. Weder die Modellirung, noch der Farbenaccord und noch viel weniger der landschaftliche Grund erinnern an die Schule des Perugino, wol aber an die florentinische aus dem ersten Decennium des 16. Jahrhunderts.[1]

---

[1] Das Auge desselben oder der Faltenansatz ist nicht rundlich, wie es die Schüler des Perugino und Pintoricchio zu bilden pflegen, sondern viereckig, wie wir ihn namentlich bei Granacci und bei Ridolfo Ghirlandaio finden. Die Haarmasse ist mit wenig Geschmack hingemalt; die Landschaft in ihrem kalten Ton erinnert mehr an die in den Bildern des Granacci, als an die des Ridolfo del Ghirlandaio.

Diese vollbackige, etwas nüchtern in die Welt hineinblickende junge Frau ist, wie mancher meiner verehrten Leser wol errathen haben dürfte, niemand anders als die Maddalena Strozzi, des reichen und, wie die bösen Zungen meinten, etwas geizigen Florentiners Angelo Doni Lebensgefährtin, dessen Bekanntschaft wir durch die Vermittelung des jungen Raffael Santi schon im Palast Pitti in Florenz gemacht haben. Die Raffaelische Federzeichnung zu diesem Frauenbild befindet sich in der „Salle aux boîtes" des Louvre. Ein tüchtiger, dem Francesco Granacci sehr nahe stehender Künstler, wenn nicht Granacci selbst, mag nun, wie mir scheint, die Raffael'sche Zeichnung[1] benutzt haben, um ein Heiligenbild daraus zu machen, wahrscheinlich für irgendeinen Verwandten, vielleicht sogar für einen frommen Anbeter der pausbackigen Maddalena, die durch den Maler hier in eine heilige Katharina verwandelt worden ist.[2] (†) Dergleichen Kanonisationen hübscher oder für hübsch gehaltenen Weiber durch die Maler, ohne Zustimmung des Heiligen Vaters, kommen in der Kunstgeschichte Italiens gar oft vor.

So schrieb, um ein Beispiel davon hier anzuführen, im Jahre 1594 Arnolfini an seine geliebte Nonne Lucrezia Buonvisi von Lucca, sie möchte ihm ja eine „gewisse Leinwand" schicken, worauf sie als heilige Ursula abgebildet ist (*in figura di S. Orsola*), „damit er sich wenigstens am Anblick des Bildes erlaben könne" (*perchè possa almeno bearmi nella vista della immagine*).[3]

---

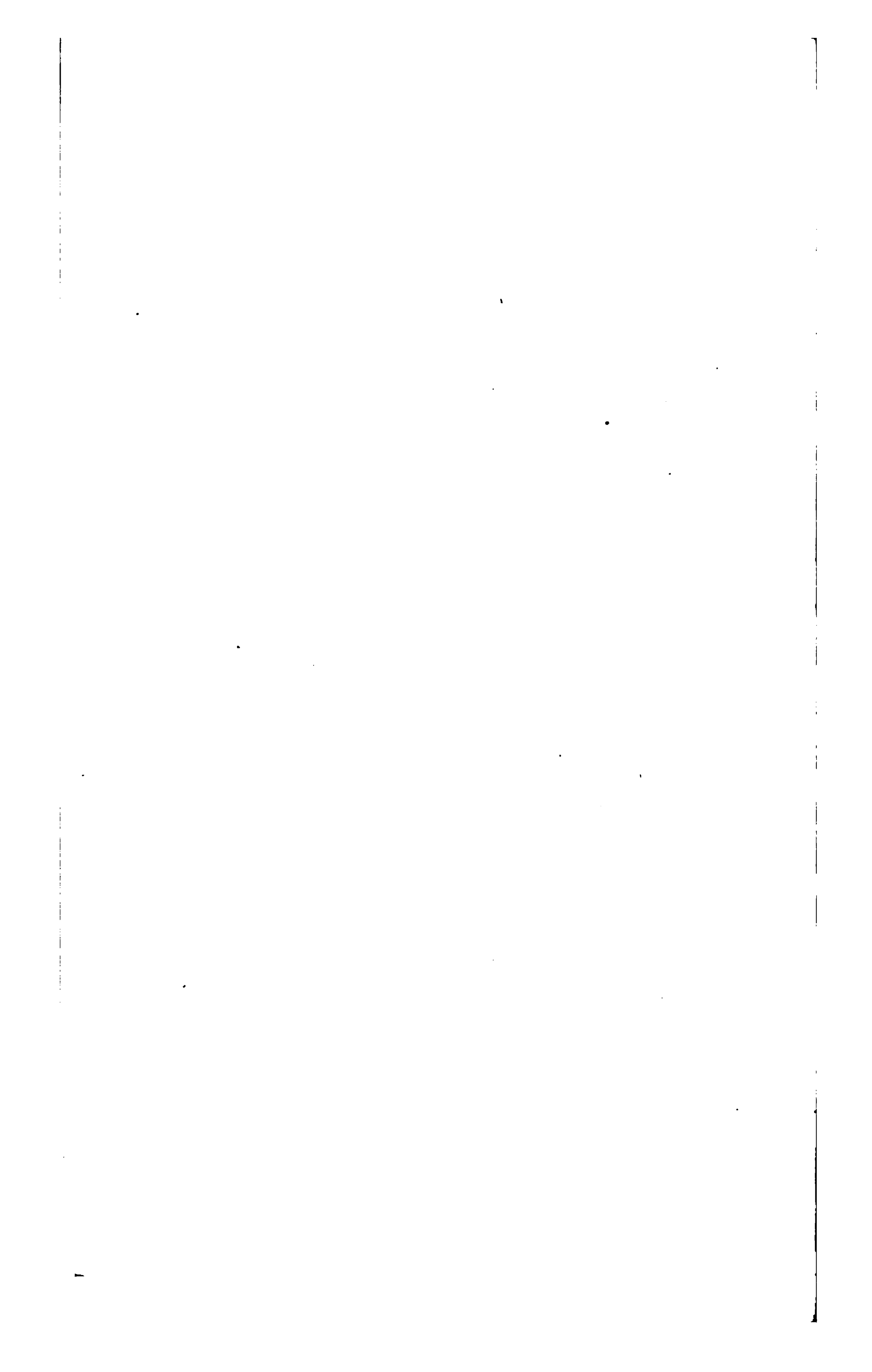
[1] Auf unserm Bilde hier sind nämlich wie auf der Federzeichnung Raffael's im Louvre die zwei Säulen an den Seiten des Fensters angebracht, welche auf dem Porträt im Pitti-Palast fehlen.

[2] Siehe Passavant, II, 278. Dieses Bild gehörte dem Marchese Letizia von Neapel und galt für das Werk Raffael's.

[3] Siehe das gut geschriebene Büchlein: *Storia di Lucrezia Buonvisi, raccontata da Salvatore Bongi* (Lucca 1864), p. 114.



DIE MADDALENA STROZZI ALS HEILIGE KATHARINA IN DER BORGHESE-GALERIE.
S. 148.



PIER DI COSIMO.

Wenden wir uns nach der gegenüberliegenden Wand, so begegnet unser Blick einem Rundbild (Nr. 16), auf dem die Jungfrau das vor ihr liegende Kindlein mit gefalteten Händen verehrt, während daneben zwei Engel an der mütterlichen Andacht der Maria theilnehmen. Der Katalog weist dieses sehr verdorbene Gemälde der Schule Raffael's zu, ja, derselbe drückt sich eigentlich viel bestimmter aus: „*abbozzo di Raffaello, fatto nei primi anni sulla maniera del Perugino*". *Quante parole, tanti spropositi* (jedes Wort ein Unsinn) sagen die Italiener. Gegenwärtig trägt sowol dieses Bild (Nr. 16) als das andere kleinere (Nr. 60) den Namen des Pier di Cosimo. Das Colorit des höchst interessanten Bildes gemahnt uns, namentlich das Hochroth des Kleides der Maria, wieder an Filippino's herrliches Bild in der Badia in Florenz, während die zwei Putti uns eher an die Putti des Sodoma und des Cesare da Sesto erinnern. Nun waren sowol Sodoma als Cesare da Sesto im Anfang des Jahres 1500 in Florénz.[1] Geht man nun näher auf die Form der einzelnen Körpertheile ein, wie z. B. der unschönen, hölzernen Hand, der Gesichtsbildung, betrachtet man sich namentlich noch die Landschaft und die Faltenlage genauer, so dürfte man bald und mit Sicherheit den wahren Meister dieses Bildes finden. Dieser ist nämlich kein anderer als Pier di Cosimo (†),

---

[1] Nach einem Rundbild des Cesare da Sesto (von dem in diesem Saale eine Copie, Nr. 26, hängt und eine andere unter dem Namen des B. Luini in der Uffizien-Galerie, Nr. 1013), im Besitze der herzoglichen Familie Melzi d'Eril in Mailand, sowie besonders nach einem Bild mit der „Anbetung der Könige" in der Galerie Borromeo in Mailand (†) zu schliessen, muss Cesare da Sesto in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Florenz sich aufgehalten und manchen Einfluss von dortigen Künstlern, namentlich auch von Lorenzo di Credi und Albertinelli, in sich aufgenommen haben.

von dem uns Vasari eine sehr knappe, ungenügende Biographie hinterlassen hat. Pietro di Lorenzo, Pier di Cosimo genannt, wurde ums Jahr 1462 in Florenz geboren und starb daselbst 1521. Dass derselbe Schüler des Cosimo Rosselli gewesen, von welchem letztern sein Beiname herrührt, ist festgestellt; dass er folglich in näherer Berührung mit dem jungen Bartolommeo della Porta (geboren 1475) und mit Mariotto Albertinelli (geboren 1474) gestanden, auf die er als älterer und somit geübterer Ateliergenosse auch einen Einfluss gehabt haben mag, namentlich im Landschaftsfache, ist ebenfalls sehr wahrscheinlich; dass er ferner in seiner trefflichen Altartafel (Stanza del Commissario degli Innocenti in Florenz) ein nahes Verhältniss sowol in den Gesichtstypen seiner Figuren wie auch in Nebendingen mit Filippino Lippi verräth, wird man, wie ich hoffe, nicht in Abrede stellen wollen. Unter den Malern des 15. Jahrhunderts hat, wenn wir Benozzo Gozzoli, Pintoricchio und Lorenzo Costa ausnehmen, vielleicht keiner mit solcher Liebe der Landschaft sich hingegeben wie Pier di Cosimo, und in der That liefern uns vollen Beweis davon auf gar manchem seiner Bilder jene oft etwas phantastischen landschaftlichen Hintergründe, die jedoch immer geistreich gedacht und mit Fleiss ausgeführt sind, wovon man in den Uffizien reichliche Gelegenheit hat sich zu überzeugen.[1] Auch mag Andrea del Sarto diese Vorliebe

---

[1] Die Landschaft auf dem Bilde von Pier di Cosimo, Nr. 1246, worauf die Befreiung Andromeda's dargestellt ist, ist durchaus identisch mit derjenigen auf diesem Rundbild der Galerie Borghese. Im Inventarium der Galerie degli Uffizi, vom Jahre 1580, heisst es, dass das Bild von Lionardo da Vinci gezeichnet und von Pier di Cosimo nur gemalt sei (Vasari, VII, 119, 2). Ich halte gewöhnlich sehr wenig auf dergleichen „Traditionen", diesmal jedoch scheint mir dieselbe doch einiger Beachtung werth. Denn in jenem Bilde des Pier di Cosimo haben allerdings meh-

für schöne landschaftliche Gründe von seinem Lehrer Pier di Cosimo ererbt haben. Bei dieser Gelegenheit gestatte man mir, zumal die Werke dieses Meisters so selten sind, noch zwei Werke Piero's zu erwähnen, von denen das eine in Rom, das andere im Louvre sich befindet. Das erstere stellt in halber Figur eine heilige Magdalena dar, ist gut erhalten und erinnert in der Gesichtsbildung an Filippino Lippi. Das Kleid ist dunkelgrün, der Mantel hochroth mit schwarz schraffirten Schatten, die bräunlichen Haare sind, wie immer bei Piero, glatt über die Schläfe gezogen und mit einer Perlenschnur geschmückt, der Ausdruck der schönen Büsserin ist von einer milden, liebenswürdigen Melancholie, Hintergrund dunkel. Dieses herrliche Gemälde gehört dem ehrenwerthen Baron Giovanni Barracco aus Neapel, Mitglied des italienischen Senats, einem der gebildetsten Kunstfreunde, die ich in Italien kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Das Bild wurde von ihm vom römischen Monte di Pietà erworben, woselbst es thörichterweise für ein Werk des Mantegna galt. Das andere Bild stellt die Madonna mit dem Kind dar und befindet sich in der Louvre-Galerie, Nr. 497, unter den „Unbekannten". Der verstorbene Galeriedirector V. Both de Tanzia wurde bei Betrachtung des Bildes an L. Signorelli erinnert. Herr Doctor Gustavo Frizzoni erkannte jedoch darin sogleich die Hand des Pier di Cosimo.[1] Noch ein anderes Werk unsers Pier di Co-

---

rere Köpfe nicht nur das „sfumato" des Lionardo, sondern auch einen an die „Gioconda" gemahnenden Ausdruck. Pier di Cosimo dürfte folglich jenes sein Bild etwa um 1506 gemalt haben, als nämlich Lionardo das Porträt der Mona Lisa vollendete. Dass aber auch die Composition dem Pier di Cosimo und nicht Lionardo gehöre, versteht sich von selbst.

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle (III, 421) wollen die Mitwirkung des Pier di Cosimo in all jenen Altartafeln in der Kirche von S. Spirito in Florenz erblicken, die dort bald dem

simo haben wir hier zu verzeichnen. Dasselbe ist zwar nicht dem jugendlichen Raffael, sondern einem Schüler oder Nachahmer seines eigenen Schülers Andrea del Sarto zugeschrieben, nämlich dem Franciabigio, der uns schon als Lehrer des Bacchiacca bekannt ist und der, wie gesagt, vielleicht auch in der Werkstatt des Pier di Cosimo gelernt haben mag. Dies Bildchen stellt das „Urtheil Salomonis" vor und ist im Katalog unter Nr. 60 aufgeführt. (†) Auch diese hübsche kleine Tafel hier dürfte von Piero zum Schmuck irgendeines Möbels gemalt worden sein. Man ersieht daraus, dass die reichen Florentiner im zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts derlei Arbeiten mit Vorliebe jener Gruppe geistreicher Maler übertrugen, die direct oder indirect sich in der Werkstätte unsers Pier di Cosimo gebildet hatten, wie Andrea del Sarto, Franciabigio, Pontormo, Bacchiacca u. a. m.

Die älteren Werke des Piero, wie z. B. Nr. 1250 in der Galerie degli Uffizi; das grosse Bild in der Stanza del Commissario degli Innocenti daselbst; die heilige

---

Ghirlandaio, bald dem Filippino Lippi oder, mit grösserer Sachkenntniss, dem Cosimo Rosselli zugeschrieben werden. Ich will dies Urtheil dahingestellt sein lassen, kann aber einige Zweifel an der Richtigkeit desselben kaum unterdrücken, und dies um so weniger, als jene Herren auch von diesem Meister keinen klaren Begriff sich gebildet zu haben scheinen, da sie sonst die Werke des Pier di Cosimo nicht nur in dieser Borghese-Galerie, sondern auch jene im Museum von Berlin und in der Dresdener Galerie sogleich würden erkannt haben, wogegen sie über alle diese Bilder das tiefste Stillschweigen beobachten. Was die drei Bilder in der Kirche S. Spirito anbelangt, so kommen mir dieselben als Atelierwerke des Cosimo Rosselli vor, und himmelweit entfernt von denen des Pier di Cosimo. Auch die Kohlezeichnung mit dem nackten, liegenden Kind in der Sammlung in Weimar (Braun, 19) ist gewiss nicht von der Hand des Pier die Cosimo und ebenso wenig das Porträt im ersten Gange der Uffizien (Nr. 32), jetzt unbegreiflicherweise Pietro Rosselli getauft — augenscheinlich ein Werk des Ridolfo del Ghirlandaio. (†)

Magdalena des Senators Barracco; das „tondo“ der Dresdener Galerie; die Bilder unter den Nrn. 107 und 204 im Berliner Museum; das treffliche Bild in der National Gallery (Tod des Procris); das Madonnenbildchen im Louvre: alle diese Bilder deuten auf einen Einfluss Filippino's und gehören wahrscheinlich den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts oder den ersten Jahren des 16. an. Das Bild des Pier di Cosimo dagegen, welches in der Uffizien-Galerie unter Nr. 1246 aufgestellt ist und worin am deutlichsten ein leiser Einfluss Lionardo's zu Tage tritt, hat jene hellere Farbengamme, wie sie später zum Theil Andrea del Sarto und viel mehr noch Bacchiacca zu den ihrigen gemacht haben. Auch jene dem Piero eigenthümliche rundliche, fast gequetschte Schädelform zeigt sich erst in seinen spätern Bildern, wie z. B. in den Nrn. 28, 38, 1246 der Uffizien-Galerie und in Nr. 60 unserer Borghese-Sammlung. Es sind dies lauter kleine, zur Verzierung von Möbeln oder Zimmerwänden bestimmte Bilder. Die freigewordene Kunst fing dazumal schon an, die Wände der Gotteshäuser zu verlassen und, ihre volle Freiheit benutzend, in die Wohnungen der Menschen einzukehren.

MARIOTTO ALBERTINELLI.

Um nun den übrigen Bildern florentiner Meister innerhalb dieser Galerie uns zuzuwenden, müssen wir uns ins zweite Zimmer begeben und da finden wir an der linken Wand unter der Nr. 40 eine heilige Familie mit der vergoldeten Jahreszahl 1511 bezeichnet. Die Composition dieses Bildes scheint von Fra Bartolommeo della Porta herzustammen, indess die flüchtige Ausführung derselben gehört unbedingt dem Mariotto Albertinelli an. (†) Das Bild stellt die Madonna mit dem Jesuskind und dem kleinen Johannes dar. Ausser der goldenen Jahreszahl ist noch das bekannte rothe Kreuz mit den zwei ineinander verschlungenen Ringen

darauf angebracht. Das Kreuz soll das Kloster von S. Marco in Florenz bedeuten, die zwei Ringe die beiden Freunde und Mitarbeiter Fra Bartolommeo und Mariotto. Solcher schwachen Erzeugnisse aus den Jahren 1510, 1511 und 1512 bekam ich mehrere zu Gesicht, sowol in Privathäusern (in Florenz im Hause des Marchese Bartolommei, in Rom im Hause Guerrini-Antinori) als auch in öffentlichen Sammlungen, wie z. B. in der des Belvedere in Wien mit der Jahreszahl 1510, in der des Fürsten Corsini in Florenz vom Jahre 1511. (†) Das Kloster von S. Marco, behauptet man, lieferte das Material zu solchen Fabrikbildern, deren Erlös sodann in zwei Hälften getheilt wurde, wovon die eine dem Fra Bartolommeo und somit dem Kloster, die andere dem Albertinelli anheimfiel. Ein dem oben beschriebenen Bilde der Borghese-Galerie ähnliches Werk mit der gleichen Jahreszahl sah man früher auch in der jetzt unzugänglichen Galerie Sciarra-Colonna in Rom, woselbst es, wie sich dies von selbst versteht, ebenfalls dem Fra Bartolommeo zur Last gelegt wurde. (†) Die Herren Crowe und Cavalcaselle möchten dagegen diese so bezeichneten Bilder (III, 478 und 482) dem Fra Paolino da Pistoia vindiciren. Ich kann beim besten Willen auch diesmal ihre Ansicht nicht theilen. Fra Paolino erscheint in seinem Wandgemälde vom Jahre 1516, „den Gekreuzigten nebst mehrern Heiligen zur Seite“ darstellend, im Hof von S. Spirito in Siena[1], als ein höchst ungelenker, schwacher Maler[2]; ja selbst

---

[1] Die Zeichnung zu diesem Wandgemälde in den Uffizien: Rahmen 484, Nr. 1402.

[2] Man besehe sich doch in jenem Wandgemälde, wie dick und ohne alle Anmuth die Köpfe der Magdalene und des Johannes, wie hart die Hände mit den kurzen klobigen Daumen, wie schlecht modellirt der Körper des Christus ist, wie roh die Aermelfalten sind. Kurz man sieht, dass im Jahre 1516 Fra Paolino noch Anfänger war, während die Gemälde des Albertinelli

in seinem grossen Bild vom Jahre 1519 in der Akademie von Florenz ist er noch klotzig und steif und nur in seinen spätern Werken (1528) in S. Domenico und in S. Paolo zu Pistoia ahmt er mit grösserer Geschicklichkeit den Fra Bartolommeo nach. Fra Paolino war, wie uns Vasari berichtet, der Sohn eines schwachen Schülers des Domenico Ghirlandaio, nämlich des Bernardo del Signoraccio und hatte aller Wahrscheinlichkeit nach seine Lehrjahre in der Werkstatt seines Vaters durchgemacht, ehe er mit Fra Bartolommeo in Berührung kam. Man vergleiche aber diese soeben angeführten Madonnenbilder aus den Jahren 1510, 1511 und 1512 mit dem höchst sorgfältig ausgeführten Gemälde der „Verkündigung", aus der nämlichen Zeit von der Hand des Mariotto Albertinelli, gleichfalls in der florentinischen Akademie aufgestellt, und selbst mit der 1503 ausgeführten Predella, Nr. 1259, in der Uffizien-Galerie mit demselben Madonnentypus, und man wird in allen diesen Werken die nämliche Modellirung des Auges mit den scharf beleuchteten Rändern der Augenlider, dieselbe Form der Hand mit dem kurzen eigenthümlich geformten Daumen und den graugefärbten Nägeln, ja sogar denselben Nimbus wahrnehmen, nur mit dem Unterschied, dass diese in der Klosterfabrik ausgeführten und wahrscheinlich für wenig bemittelte Besteller gefertigten Malereien höchst fahrlässig behandelt sind. Um aber in dieser Streitfrage zwischen den

---

aus den Jahren 1510—1512 die Hand eines Praktikers verrathen. Ausser den bekannten Werken des Fra Paolino in Pistoia besitzt auch die dortige Spitalkirche eine „thronende Madonna" mit den Heiligen Hieronymus, Sebastianus, Maria Magdalena, dem kleinen Johannes und einer andern Heiligen. In demselben Kirchlein befindet sich noch ein treffliches grosses Tafelbild von Lorenzo di Credi: thronende Madonna mit dem Christkind, welches der vor ihm knienden Magdalena den Segen ertheilt, dabei die Heiligen Katharina, Johannes der Täufer und Hieronymus.

Herren Crowe und Cavalcaselle und mir mit einem Schlage ein Ende zu machen, sei hier noch das grosse Bild mit der „Verkündigung“ im Genfer Museum erwähnt. Jenes Tafelbild trägt folgende Aufschrift:

ȸ

1511. FRĨS. BARTHO. OR. P.
ET MARIOTTI FLORENTINOR
OPVS.

Wäre dieses Bild in Genf dem Herrn Director W. Bode bekannt gewesen, so würde er, denke ich, doch Anstand genommen haben, auch in diesem Urtheil seinen Lehrern zu folgen (II, 675). Sowol Bartolommeo della Porta als auch sein um wenige Monate älterer Schul- und Arbeitsgenosse Mariotto machten in der in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts vielfach besuchten Werkstätte des Cosimo Rosselli ihre Lehrzeit durch. Gegen das Jahr 1485 dürfte, neben dem Meister selbst, Pier di Cosimo in jener Werkstatt thätig gewesen sein, sodass es, wie gesagt, sehr wahrscheinlich erscheint, dass die Aufsicht und die Leitung der Schüler diesem letztern vom Meister Rosselli überlassen wurde. Und in der That, wenn wir die Federzeichnungen des Fra Bartolommeo und des Mariotto in den Uffizien mit der Federzeichnung des Pier di Cosimo „die Anbetung des Christkindes“ (Nr: 343, Rahmen 80, Braun 211) vergleichen, so stellt sich deutlich heraus, dass dieser letztere in der Technik einen starken Einfluss auf die beiden ersten ausgeübt haben muss. In der Folge jedoch wurde das Vorbild des Albertinelli der begabtere und auch gediegenere Fra Bartolommeo, und dieses sein Streben ist ihm auch so gut gelungen, dass noch heutzutage mehrere Werke aus der Frühzeit des Albertinelli unter dem Namen des Fra Bartolommeo gehen, wie z. B. das schöne kleine Triptychon aus dem Jahre 1500 in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand (†); das Ma-

donnenbild in der Sammlung des Seminario Vescovile zu Venedig (†); die zwei Tafeln mit den Heiligen Katharina und Magdalena (Nr. 91 und 99) in der Akademie von Siena[1] (†); während andererseits eine Jugendarbeit von Bartolommeo della Porta, das „Noli me tangere“ im Louvre (Nr. 17) (†) für ein Werk des Mariotto Albertinelli gilt.[2]

In den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts, als Albertinelli in Gesellschaft seines Freundes Bartolommeo della Porta im Kloster von S. Maria Nuova thätig war, muss das grosse Triptychon mit den Porträts der Portinari-Familie von Hugo van der Goes, das sich in jener Kirche befand, einen starken Eindruck auf ihn ausgeübt haben. Offenbar trachtete er in etlichen Bildern aus jener Zeit jenen Vlamländer, schwerlich den Memling wie Herr Director Bode (II, 676) meint, nachzuahmen und zwar nicht nur in der Farbenharmonie und in der Kleidertracht, wie im Triptychon des Museo Poldi, sondern auch in der sorgfältigen Ausführung seiner landschaftlichen Gründe, wie in der „Verbannung aus dem Paradies“ bei Basseggio in Rom.[3] Mariotto's

---

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle (III, 473) schreiben diese zwei Tafeln ihrem Fra Paolino zu.

[2] Die Herren Crowe und Cavalcaselle, die das Bild als Arbeit des Albertinelli ansehen, setzen es ins Jahr 1494 (!). In diesem Bild ist die Form der Hand sehr bezeichnend für Bartolommeo; die Landschaft erinnert an die auf dem Bilde des Fra Bartolommeo in der florentinischen Akademie, vom Jahre 1506 (?): der heilige Bernhard, welchem die Maria mit dem Christkind erscheint. Die schöne Kreidezeichnung zum heiligen Bernhard ist im Besitze Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs von Weimar (Braun 25).

[3] Dieses Bildchen des Albertinelli, welches neuerdings nach England verkauft wurde, wird von den Herren Crowe und Cavalcaselle als Jugendwerk Raffael's angenommen. (!) Passavant (II, 314) sagt von diesem Bilde, in welchem er richtig die Hand Albertinelli's erkannte: „*Le paysage est riche, mais froid de ton*“ (d. h. niederländisch).

Bilder aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts, wie die treffliche „Heimsuchung“ vom Jahre 1503 in den Uffizien, die zwei Heiligen Johannes der Evangelist und Magdalene (Bruchstücke in der Sammlung des Herrn Giovanni Morelli), kommen der Art und Weise des Fra Bartolommeo sehr nahe, mit dem Unterschied jedoch, dass die Figuren weniger schlank und edel sind als die des Frate und dass das Laubwerk der Bäume mit der sorgfältigen Feinheit des Miniators ausgeführt ist, was in den Landschaften Fra Bartolommeo's nie statthat. Kurz vor dem Tode des Filippino Lippi (1504) und als sein Freund Bartolommeo schon seit Jahren sich in die Stille des Klosters zurückgezogen hatte, muss Mariotto in ein innigeres Verhältniss zu Filippino getreten sein. Einige seiner Bilder aus jenen Jahren, wie das schöne Tondo (Nr. 365) im Pitti-Palast, sowie auch sein Bild im Dom von Volterra, tragen den Einfluss Filippino's an der Stirn. Auch war es Albertinelli und kein anderer, dem beim Tode Filippino's der Auftrag wurde, die grosse Altartafel (Nr. 16 im Louvre), welche Filippino kaum begonnen hinterlassen hatte, zu vollenden. Die Figur des heiligen Hieronymus auf diesem letztern Bild wurde augenscheinlich noch von Filippino selbst auf die Tafel gezeichnet.[1] Aus der spätern Zeit Albertinelli's besitzt die florentinische Akademie einige gute Bilder.

Die besten Werke des Fra Bartolommeo befinden sich wol in Lucca; die grössere Zahl derselben ist jedoch leider durch abscheuliche Uebermalung entstellt. In Rom selbst ist mir, ausser dem Bilde in der Corsini-Galerie, kein anderes Werk dieses grossen Meisters bekannt. In Florenz dagegen sieht man sowol in der Uffizien-

[1] Der Typus des Heiligen sowol als die Form der Hand und die des Ohres sind ohne grosse Mühe als Arbeit des Filippino zu erkennen.

Galerie, wie auch in der Akademie und im Palazzo Pitti mehrere charakteristische Bilder von ihm. Eins der vorzüglichsten aus des Meisters Frühzeit gelangte jüngst aus dem Hause der verstorbenen Grafen Baldelli in Florenz in die schöne Sammlung des bekannten Staatsmannes Marchese Emilio Visconti-Venosta in Mailand. Es ist dies ein Tondo mit der heiligen Familie, die das am Boden liegende Kind anbetet; der Carton zu diesem Bilde befindet sich in der florentinischen Akademie.[1]

Ausserhalb Italiens sind die Werke des Fra Bartolommeo und des Albertinelli von grosser Seltenheit.

ANDREA DEL SARTO.

Von Fra Bartolommeo werden wir unwillkürlich auf Andrea del Sarto geführt, dessen vermeintliche Werke im folgenden, dritten Saal aufgestellt sind. Unter Nr. 39 sehen wir eine heilige Familie (lebensgrosse Figuren), mit dem echten Monogramm des Malers versehen, d. h. mit den zwei verschlungenen A. Ehe die florentinischen Commentatoren des Vasari ausfindig gemacht, dass der wahre Name des Malers Andrea del Sarto nicht, wie Baldinucci angab, Vannucchi, sondern Andrea d'Agnolo war (heutzutage würde man

---

[1] Die Zeichnungen aus der Frühzeit des Bartolommeo della Porta sind meist mit feiner Feder ausgeführt, wie man deren gar manche in den Uffizien (Rahmen 457, Nr. 1233—1239) und auch in der Sammlung des British Museum findet (Braun 1, 2, 3 und 4); jene aus seiner spätern Zeit dagegen sind fast alle mit der Kohle oder auch mit der schwarzen Kreide ausgeführt. Nicht selten werden Federzeichnungen seines Nachahmers Andrea del Brescianino ihm selbst zugeschrieben, so z. B. in der Uffizien-Sammlung, Rahmen 458, Nr. 1244. (†) Andrea del Brescianino copirte nicht nur die Zeichnungen, sondern auch die Bilder des Fra Bartolommeo, so z. B. in der Turiner Akademie die „heilige Familie", Nr. 133. (†)

also Angeli oder de Angelis sagen), fand man gewöhnlich auf den Bildern, die in den Sammlungen dem Andrea zugeschrieben wurden, ein A und ein V ineinander verschlungen, welche Buchstaben eben als Monogramm des Andrea Vannucchi galten. Nach der Entdeckung des echten Namens des Malers aber wurde jenes Monogramm meist corrigirt, d. h. es ward dem V ein Querstrich hinzugefügt und dieser Buchstabe damit in ein A verwandelt, sodass auf diese bequeme Art wieder das echte Monogramm des Andrea del Sarto, aus zwei verschlungenen A, hergestellt wurde. Solche verbesserte Monogramme sehen jedoch alle sehr aufgefrischt und neu aus, wie z. B. dasjenige, das wir hier vor Augen haben.[1] Die Composition dieses Bildes gehört allerdings dem Andrea, die Ausführung desselben ist indess zu hart und viel zu geistlos für den Meister. Ich halte es daher für eine der vielen Copien, die man von diesem trefflich componirten Bild zu sehen bekommt. Von den andern ebenfalls dem Andrea del Sarto zugemutheten Bildern lässt sich ungefähr dasselbe sagen und es möge sowol mir als namentlich meinen verehrlichen Lesern die Mühe erspart bleiben, uns bei denselben aufzuhalten. Eine Ausnahme davon macht jedoch die in der Nähe des Fensters aufgestellte heilige Magdalene[2], ein Bild, welches vielfach

[1] Auch in der Doria-Galerie sieht man im Braccio I, unter Nr. 37, ein Madonnenbild mit dem Täufer, auf dem das Monogramm des Andrea del Sarto gezeichnet ist. Nach meiner Ansicht ist jenes Bild das Werk eines deutschen Malers, der die Madonna mit dem Kind dem Andrea del Sarto, den Täufer mit seinem mit Pelzwerk verbrämten Rock jedoch wahrscheinlich dem A. Dürer entnahm. Die Form der Hand, sowie der Kopf jenes Täufers kommen mir sehr Dürerartig vor. (†)

[2] Aus derselben Wirkungszeit des Puligo besitzt Marchese Covoni in Florenz das Porträt einer jungen Frau.

copirt wird.[1] Meinem Dafürhalten nach gehört das reizende Gemälde zwar nicht dem Andrea, jedoch einem seiner fleissigsten Nachahmer, ich meine dem Domenico Puligo an (†), von dem ein paar andere Werke in diesem nämlichen Zimmer aufgestellt sind, sowie auch eines in der Galerie Colonna, Nr. 17.

JACOPO DA PONTORMO.

Ein anderer von Andrea vielfach beeinflusster florentiner Maler war Jacopo da Pontormo (1494—1556). Ihm und nicht seinem Schüler Angelo Bronzino, wie der Katalog angibt, gehört das gute Porträt Nr. 44 im dritten Saal an.[2] (†) Es stellt einen ältern Mann dar in rothsammtenem Unterkleid und mit einem Buch in der Hand, Kniestück in Lebensgrösse.

Lassen wir jedoch all dieses Mittelgut florentinischer Kunst beiseite und richten wir dafür unser Auge auf ein Werk aus jener Schule, das unsere ganze Aufmerksamkeit verdient. Ich sage florentinischer Schule, obwol der Katalog das lebensgrosse Bildniss eines Cardinals keinem andern Meister zuschreibt, als dem „göttlichen“ Raffael selbst, und als solches wird es natürlicherweise auch vom kunstliebenden Publikum angesehen und bewundert.[3] Heilige Macht des Namens! Dies schöne

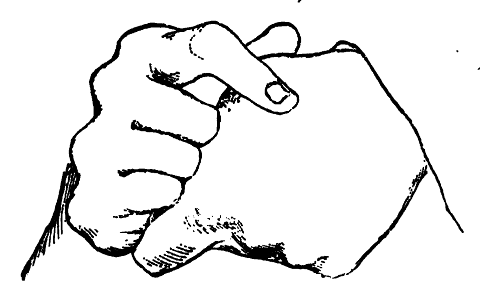
---

[1] Eine alte Copie dieses Bildes sieht man auch in der Turiner Akademie, Nr. 148.

[2] Dasselbe wurde vom neuen Director der Galerie in meinem Sinne kürzlich neu benannt.

[3] Passavant (II, 358) glaubt, der Kopf und die Hände (!) hätten das Raffael'sche Gepräge, alles übrige wäre von einem Schüler ausgeführt, und weist dabei namentlich auf den Teppich hin, der die Hand desselben Malers verrathe, welcher den Teppich auf dem Porträt des Cardinals Inghirami in der Pitti-Galerie gemalt. Wir sahen jedoch, dass dieses letztere sogenannte Raffael'sche Bildniss von andern Kunstforschern als vlämische Copie angesehen wird.

Bildniss hängt im zweiten Zimmer der Galerie und führt die Nummer 21. Der Cardinal, ein Mann in mittlern Jahren, sitzt an einem mit türkischem Teppich bedeckten Tisch, auf welchem eine kostbar ciselirte Klingel steht, ähnlich derjenigen, die wir im classischen Porträt Leo's X. von Raffael im Pitti-Palast finden. Der hohe Herr sitzt mit vornehmem, jedoch sehr natürlichem Anstand da und blickt uns mit grosser Sicherheit an. Die Farben des Gemäldes sind harmonisch, allein weder umbrisch noch römisch-Raffaelisch, sondern durchaus florentinisch. Betrachte ich nun den Cardinal genauer, so will es mir scheinen, als ob aus dieser Gestalt der Genius des Pontormo herausschaue, da doch niemand leug-



Die Hände auf dem Porträt des Cosimo Medici von Pontormo.

nen wird, dass in allen echten Kunstwerken etwas vom Wesen des Künstlers selbst steckt.[1] Die Modellirung der tiefliegenden, eingesackten Augen ist durchaus die des Pontormo, auch die Zeichnung der Hände mit der diesem Meister ganz eigenthümlichen verfehlten Modellirung der ersten Phalanx des Zeigefingers[2], sowie das schwammige Incarnat und eben-

---

[1] Ueber die Persönlichkeit, die wir in diesem Bilde vor Augen haben, weiss ich nichts Positives mitzutheilen; Passavant (II, 358) meint, es könnte vielleicht den Cardinal Borgia vorstellen.

[2] Diesen Fehler scheint Pontormo von seinem Vorbild Andrea del Sarto überkommen zu haben, nur dass er, wie dies bei

falls der florentinische, an A. del Sarto erinnernde Hintergrund, lassen mir wenigstens keinen Zweifel mehr übrig, dass der Raffael dieses trefflichen Porträts kein anderer sei, als unser Jacopo Carucci da Pontormo. (†) Wer aber den Wunsch hätte, sich davon gründlicher zu überzeugen, der möge dieses Porträt mit dem Bildniss des alten Cosimo de' Medici vergleichen, welch letzteres ein unbestrittenes Werk des Pontormo und in den Uffizien unter Nr. 1266 aufgestellt ist, sowie auch mit den andern zwei Bildnissen daselbst, Nr. 1270 und 1267.

Ein anderes Werk des Pontormo, welches in Rom unter dem Namen des Peruzzi geht, ist der Pygmalion in der Barberini-Galerie (II. Saal, Nr. 64). (†) — Die besten Werke dieses Meisters sind in Florenz: im Pitti-Palast und in der Uffizien-Galerie; im Palast des Marchese Farinola; in den Kirchen von S. Michelino und S. Felicita; in der Villa Poggio a Cajano. Gute Zeichnungen: in der Uffizien-Sammlung, Rahmen 224, Nr. 671 und 672; Rahmen 226, Nr. 675, und ebendaselbst: Rahmen 147, Nr. 526, die Federzeichnung mit Gottvater der dem Noah die Arche zu bauen befiehlt, wahrscheinlich eine vom Pontormo gefertigte Copie nach der Originalzeichnung Raffael's; die Bibliothek Corsini in Rom besitzt an 27 Zeichnungen des Pontormo, darunter einige sehr gute, besonders die Nummern: 124173, 124182, 124183, 124187, 1241228, 1241254.

---

allen Nachahmern der Fall ist, den Fehler des Lehrers übertreibt. Jacopo mag allerdings, wie Vasari berichtet, in seinen Knabenjahren die Werkstätten des Lionardo, des Albertinelli und des Pier di Cosimo eine Zeit lang, etwa als Fattorino, besucht haben, sein eigentlicher Lehrer war jedoch Andrea del Sarto; dafür spricht, ausser seinem Frescobild im Vorhof der Kirche der „heiligen Annunziata" zu Florenz, gar manches Porträt aus seiner frühern Zeit, wie z. B. das männliche Profilbildniss im Pitti-Palast (249), sowie auch jenes eines jungen Künstlers in der Sammlung Morelli in Mailand.

In der Sammlung in Chatsworth treffen wir auch, unter dem Namen des Michelangelo, zwei Zeichnungen Jacopo's an: die eine in schwarzer Kreide stellt die Madonna mit dem Kinde (Braun 47), die andere (eine Röthelzeichnung) eine Figur in der Decke der Sixtinischen Kapelle dar (Braun 25). (†)

In der Nähe dieses berühmten Cardinalporträts begegnen wir einem sehr fraglichen, unbedeutenden weiblichen Bildniss des Angelo Bronzino (?) (Nr. 28), des eminenten Schülers des Pontormo, welcher, wie Vasari uns erzählt, die ersten Schritte in der Kunst unter der Leitung des Raffaelino del Garbo gethan, ehe er sich an Jacopo Carucci da Pontormo anschloss. Angelo Bronzino (1502, † 1572) hat eine grosse Anzahl Schüler und Nachahmer in seiner Vaterstadt Florenz gehabt, von denen ich nur einige hier in Erinnerung bringen will, da es gar zu oft zu geschehen pflegt, dass namentlich Bildnisse von diesen Leuten verfertigt, dem Bronzino selbst zugemuthet werden, der jedoch, sowol was Geist und Eleganz in der Zeichnung, als Gediegenheit in der Ausführung anbelangt, sehr erhaben ist über alle seine Nachahmer, die da heissen: Cristofano dell' Altissimo, Lorenzo dello Sciorina, Stefano Pieri, Alessandro Allori, Bronzino's Neffe, u. a. m.

Von Angelo Bronzino selbst, den ich seiner Eleganz halber den florentinischen Parmeggianino nennen möchte, sehen wir schon im ersten Saal dieser Galerie eine vorzügliche „Lucrezia“ (Nr. 50), ein Bild, das ich ebenso wie die noch vorzüglichere Cleopatra (Nr. 2) in diesem zweiten Saal, der Jugendzeit des Künstlers zuschreibe. Diese seine frühen Werke sind alle streng in der Zeichnung, allein sehr schwarz in den Schatten. Zu den besten Bildnissen dieses Künstlers rechne ich auch das des Giannettino Doria in der Galerie Doria-Panfili in Rom; das des Bildhauers (Nr. 1263) und der Ehe-

gatten Panciatichi in der Uffizien-Sammlung, und vor allen jenes im Salon carré des Louvre.

PORTRÄT DES CESARE BORGIA.

Wer aber hat das stattliche, etwas elegant steife sogenannte Porträt des Cesare Borgia in der Nähe gefertigt (Nr. 26)? Diese Frage wird vielleicht einigen meiner Leser dreist, ja vorwitzig erscheinen, da ja das vielbewunderte Porträt im Publikum nicht nur als das Conterfei des Duca Valentino gilt, sondern gemeinhin auch als Werk Raffael's angestaunt wird.[1] Mehrere neuere Kritiker haben zwar diese letztere Attribution belächelt und der Einsichtsvollste unter ihnen, der zu früh verstorbene O. Mündler[2], schrieb dies Porträt ohne Bedenken dem Parmeggianino zu. Der geistvolle J. Burckhardt[3] hält es dagegen für ein treffliches deutsches Bild, vielleicht von Georg Pencz. Solchen eminenten Kennern gegenüber ist es für mich sehr gewagt, meine schwache Stimme hören zu lassen. Wenn jedoch das italienische Sprichwort wahr ist, dass nämlich „*fra due liticanti il terzo gode*“, so darf ich mich der Hoffnung überlassen, bei solchem Zwiespalt der Grossen auch vernommen zu werden. Sollte auch ich fehlschiessen, nun so geschieht es wenigstens in guter Gesellschaft.

Sehen wir uns also diesen weltberühmten, durch Stich und Photographie vervielfältigten Duca Valentino genauer an.[4] Dass das Gemälde nicht das Werk Raffael's sein kann, das, meine ich, dürfte selbst der

[1] Herr Geheimrath Carl von Ruland schreibt es jedoch blos der Schule Raffael's zu (a. a. O.).

[2] Siehe a. a. O., S. 30.

[3] Siehe „Cicerone“, 1. Aufl., S. 910.

[4] Cesare Borgia wurde im Jahre 1499 vom König Ludwig XII. zum Herzog von Valentinois ernannt, und heirathete in jenem Jahr Charlotte d'Albret, Schwester des Jean d'Albret, Königs von Navarra.

kurzsichtigste Galeriebesucher erkennen, braucht er doch blos die Mühe sich zu geben, dieses Bild mit der in der Nähe aufgestellten „Grablegung“ des Urbinaten zu vergleichen, was freilich gegen die herkömmliche Sitte der Steeple-chase in den Bildergalerien verstossen möchte. Auch darf man solche Pedanterien einem genuss- und lernbegierigen Touristen, bei der Eile und Kostbarkeit seiner Zeit, nicht wohl zumuthen. Untersuchen wir zuerst, ob dieser junge Mann wirklich das Ebenbild des Cesare Borgia sei oder auch nur sein könne. Die suffisante Pose und der ihr entsprechende etwas gemeine, ja sinnlich rohe und wenig sagende Ausdruck des regelmässigen Gesichts geben dem jungen Cavalier etwas, für mich wenigstens, eher Abstossendes als Anziehendes. Würde dieser Cesare lebendig, so wäre es eben nicht der Mann, dessen nähere Bekanntschaft ich zu machen wünschte, und in diesem Sinne lasse ich die Taufe gern gelten. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass es ein „bildschöner“ Cavalier ist, der auch in einem modernen Salon sein Glück in der Damenwelt machen dürfte. Die Sage geht nun allerdings, dass der berüchtigte Herzog von Valentinois ein schöner, ja geradezu der schönste Mann seiner Zeit, wie sich dies bei Prinzen von selbst versteht, gewesen sei, und dies mag auch ein Grund, vielleicht der Hauptgrund für die Direction der Galerie gewesen sein, in diesem Porträt das Ebenbild des Cesare Borgia zu erkennen. Es ist nur schade, dass man dabei nicht bedacht hat, dass die politische Laufbahn jenes Helden in Italien schon im Jahre 1503 abgeschlossen war. Wie bekannt starb Cesare Borgia vier Jahre später vor der Stadt Viana im Navarresischen. Wären nun seine Züge durch die Hand Raffael's auf diese Tafel hier festgebannt, so müssten sowol Zeichnung als Malweise, ganz abgesehen von der Auffassung, die peruginische Manier des Urbinaten verrathen, wovon in diesem Bild auch nicht eine Spur wahrzunehmen ist. Man

könnte zwar dagegen einwenden, dass Raffael das Porträt nicht nach dem Leben, sondern später, frei nach irgendeiner vorhandenen Zeichnung oder nach einem ältern Bildniss gemalt habe. Die Einwendung wäre annehmbar, wenn sie die historische Wahrscheinlichkeit für sich hätte und wenn, was doch die Hauptsache dabei ist, das Gemälde selbst für die Hand Raffael's spräche.

Hat sich der „Duca Valentino" je abconterfeien lassen, so möchte er diese Ehre wol am ehesten dem Hofmaler seines Vaters, dem Pintoricchio, zugedacht haben, welcher, nachdem er vom Jahre 1492—97 für Papst Alexander VI. in Rom gearbeitet, 1501 in die Dienste des Sohnes Cesare Borgia getreten war.[1]

Auch Lionardo da Vinci, der wie bekannt ebenfalls in den Jahren 1501 und 1502 als oberster Kriegsingenieur beim Borgia angestellt war, möchte eher als andere Maler den Auftrag erhalten, allein schwerlich ausgeführt haben, seinen Herrn und Gönner durch den Pinsel zu verewigen.

Sehen wir uns das Porträt noch genauer an. Der

---

[1] Vasari erzählt im Leben des Pintoricchio, dass dieser in der That in einem Gemach des Castel S. Angelo auch die Porträts Isabella der Katholischen, des Niccolo Orsini, des Gian-Giacomo Trivulzio, des Cesare und der Lucrezia Borgia al fresco gemalt habe. Ferner sagt uns derselbe Schriftsteller (VII, 113), dass auch Pier di Cosimo das Bildniss des Duca Valentino gemacht: „*ritrasse ancora poi il duca Valentino, figliuolo di papa Alessandro VI, la qual pittura oggi ch'io sappia non si trova, ma bene il cartone di sua mano, ed è appresso il reverendo M. Cosimo Bartoli proposto di S. Giovanni*". Was ist wol aus diesem Carton geworden? Der bekannte italienische Kunstforscher Dr. Gustavo Frizzoni behauptet, vier Porträts von Pier di Cosimo's Hand aufgefunden zu haben: zwei davon in der Bildersammlung vom Haag (Braun 316ter, 316^{quater}), ein drittes in der National-Gallery in London, und endlich das von Vasari beschriebene Bildniss der „bella Simonetta" in der Gestalt einer Kleopatra, in der Sammlung Sr. Hoheit des Herzogs von Aumale.

Cavalier trägt ein schwarzbefiedertes Baret und ein ebenfalls schwarzes Wams mit Schlitzärmeln, aus denen die Manschetten hervorschauen. Die Rechte hält er auf den Degengriff gestützt, die Linke an der Hüfte. Der Tracht nach muss dieser „Pseudo-Cesare“ irgendeinen florentinischen Junker aus dem vierten Decennium des 16. Jahrhunderts vorstellen. Und würde der dichte gelbgewordene Firnis von der Oberfläche entfernt, so glaube ich nicht zu irren, wenn ich vermuthe, dass ein den Bronzino'schen sehr nahe kommendes Porträt sich unsern Blicken zeigen würde, mit jenem, den Gemälden des Angelo Bronzino eigenthümlichen „Smalto“, mit den kalten Fleischtönen und mit den scharf und etwas hart eingesackten Augen.[1] (†) Die steif elegante Pose weist mehr auf den Bronzino hin als auf irgendeinen andern gleichzeitigen Florentiner und erinnert an jene der Panciatichi in den Uffizien. Die Modellirung und Stellung der Hand ist fast die der rechten Hand auf jenem kleinen hübschen Porträt in der National-Gallery in London, Nr. 649, das zwar dort den Namen des Pontormo führt, mir jedoch ebenfalls als ein treffliches Werk unsers Angelo Bronzino erschienen ist. (†)

Man findet in mehrern andern Bildersammlungen Italiens sogenannte Porträts des Cesare Borgia, so z. B. in jener von Forlì, Nr. 151, dort dem Giorgione zugeschrieben; dasselbe hat jedoch weder mit Cesare Borgia noch mit Giorgione irgendetwas zu thun, sondern ist wahrscheinlich irgendein Bildniss von der Hand des Palmezzano da Forlì. (†) Jener vom verstorbenen General Pepe im Jahre 1849 der Stadt Venedig geschenkte „Cesare Borgia“ von Lionardo da Vinci, der gegenwärtig im Museo Corrér aufgestellt ist, scheint eher den Don Ferdinando Avalos von Aquino vorzustellen; übrigens ist das schwache

[1] Es ist zuweilen äusserst schwer, Bildnisse des A. Bronzino von denen des Fr. Salviati zu unterscheiden.

Profilporträt so stark übermalt, dass es keine nähere Beachtung verdient.

Ein dritter „Cesare Borgia“ ist in der Communalsammlung von Bergamo (Abtheilung Lochis, Nr. 36) zu sehen, wo das Bild als Werk des Giorgione gilt, während die Herren Crowe und Cavalcaselle es dem Calisto da Lodi zuschreiben.[1] Meiner Ansicht nach dürfte jenes höchst lebendige Porträt der ferraresisch-bolognesischen Malerschule angehören und wahrscheinlich dem Giacomo Francia[2] (†), auf keinen Fall jedoch weder dem Calisto da Lodi noch dem Romanino, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle meinen. Bei den nach der Natur gemalten Bildnissen in dieser Epoche der sinkenden Kunst in Italien ist es übrigens eine sehr heikle und gewagte Sache, jedesmal den Urheber desselben feststellen zu wollen. Ein viertes Porträt des sogenannten „Cesare Borgia“ besass vormals die Bildersammlung des Grafen Castelbarco in Mailand. Das Bild wurde dort ebenfalls dem Raffael zugemuthet. Meiner Meinung nach gehörte das stark übermalte Porträt dem Andrea Solario. (†)

BALDASSARE PERUZZI.

In der Nähe dieses selbstzufriedenen florentinischen Salonhelden jener Tage fällt unser nach Edlerem sich sehnender Blick auf die unbekleidete Gestalt eines jungen Weibes, das unwillkürlich das Auge fesselt durch das echt künstlerische Gefühl, das sowol in der Bewegung als auch im Ausdruck dieser weiblichen Gestalt sich ausspricht. Der Katalog nennt sie „eine aus dem Bade steigende Venus“ und gibt als Maler derselben den Giulio Romano an. Doctor G. Frizzoni vindicirte dieses

---

[1] Vol. II, 163.

[2] Man vergleiche dieses Porträt mit den zwei geharnischten Heiligen im grossen Bilde Nr. 175 des Giacomo Francia der Brera-Galerie.

Bild jedoch schon, und wie mir dünkt mit voller Sachkenntniss, in seinem Aufsatz über Baldassare Peruzzi diesem letztern Meister. Dieser höchst feinsinnige sienesische Künstler und Freund des Agostino Chigi hat, wie bekannt, mehr als Baumeister denn als Maler gewirkt und sich ausgezeichnet, ja in dieser letztern Kunst darf er nur jenen grossen Decoratoren beigezählt werden, deren glänzende Reihe mit Bramante und Melozzo da Forlì anhebt.

Auf den Maler Peruzzi (geboren 1481) haben nun besonders, wie mir scheint, drei Künstler einen sehr leicht erkennbaren Einfluss ausgeübt: Pintoricchio zuerst, sodann vornehmlich Sodoma und zuletzt Raffael. Von den decorativen Malereien Peruzzi's in Rom, wo er den grössten Theil seiner künstlerischen Laufbahn durchmachte, sind uns, besser oder schlechter erhalten, noch manche Proben aufbewahrt. Wandgemälde von ihm finden wir in der Chornische der Klosterkirche von S. Onofrio, ganz in der Weise, ja wahrscheinlich nach Skizzen des Pintoricchio ausgeführt; die drei Grazien im Palast Chigi; die Darstellungen aus der römischen Geschichte in den Sälen des Conservatoren-Palastes auf dem Capitol (Einfluss des Sodoma), dort auf einem Denkstein, um die römische Unwissenheit in der Kunstkenntniss zu verewigen, dem B. Bonfigli von Perugia zugeschrieben; die Fresken in der ersten Kapelle links in S. Maria della Pace, worin die Art und Weise des Sodoma am deutlichsten zu Tage tritt, sowol in der Farbenharmonie und in den Gesichtstypen, als auch selbst in dem dem Sodoma eigenthümlichen geschlängelten Gefälte. Unter seine Staffeleibilder der Pintoricchio'schen Epoche rechne ich ebenfalls zwei Breitbilder im Madrider Museum (Nr. 573 und 574), von denen das eine den Raub der Sabinnerinnen [1], das an-

---

[1] Director W. Bode (II, 733, 1884) gibt, wie schon bemerkt, mit Unrecht das Bild im Palast Chigi, den Raub der Sabinerinnen

dere die Enthaltsamkeit des Scipio Africanus darstellt. (†) Zu den Werken seiner zweiten oder Sodoma'schen Periode scheinen mir unter andern, ausser dem oben angeführten Frescobild in S. Maria della Pace, auch die zwei ganz vorzüglichen Federzeichnungen im Louvre zu gehören: Triumph des Vespasianus, Nr. 437 im Reiset'schen Katalog, Braun 363 [2], und eine andere Episode aus der römischen Geschichte (Fächer, im X. Saal), unter dem Namen des Sodoma aufgestellt (Katalog Tauzia Nr. 1967). (†) In den Deckengemälden der Farnesina, 1511 vollendet, ist Peruzzi sehr antikisirend. Man wird beim Anblick jener weiblichen Gestalten unwillkürlich an griechische oder römische Gemmen erinnert. Unter dem Einfluss des Raffael'schen Genius aber scheint diese dem Bade entsteigende Venus entstanden zu sein. Das anmuthige Weib, wahrscheinlich nach der Natur gezeichnet, sitzt unbekleidet auf einem Stein; ein hellblau schillerndes Tuch fällt ihr vom rechten Arm herab, ursprünglich nur die Hüfte erreichend. Das verletzte Schamgefühl

---

darstellend, dem Peruzzi, es gehört dem Sodoma an; in jenem Palast befindet sich indessen, wie eben bemerkt, ein Frescobild von Peruzzi. Auch J. C. Robinson in seinem Katalog der Malcolmsammlung in London verwechselt in einer Zeichnung (Nr. 316), auf welcher Sibyllen dargestellt sind, den Peruzzi mit Sodoma. (†) (*Descriptive Catalogue of Drawings etc., by J. C. Robinson*, p. 113.)

[2] Herr Reiset weiss nicht, ob er diese Zeichnung dem Francia oder dem L. Costa oder aber dem Pellegrino da S. Daniele zuschreiben soll. Passavant gibt sie mit grösserer Sachkenntniss dem Sodoma. Andererseits wird dieser letztere in einer guten getuschten Zeichnung zu einer Deckendecoration in den Uffizien, Nr. 1644, den Sturz des Phaëton darstellend, mit Peruzzi verwechselt. Auf diese treffliche Zeichnung des Sodoma wurde ich zuerst durch Herrn Dr. Frizzoni aufmerksam gemacht. Den Peruzzi erkennt man leicht an der übergrossen Länge seiner Beine, einem Fehler, den er von seinem ersten Lehrer Pintoricchio erbte, welcher letztere seinerseits ihn von Fiorenzo di Lorenzo überkommen hatte.

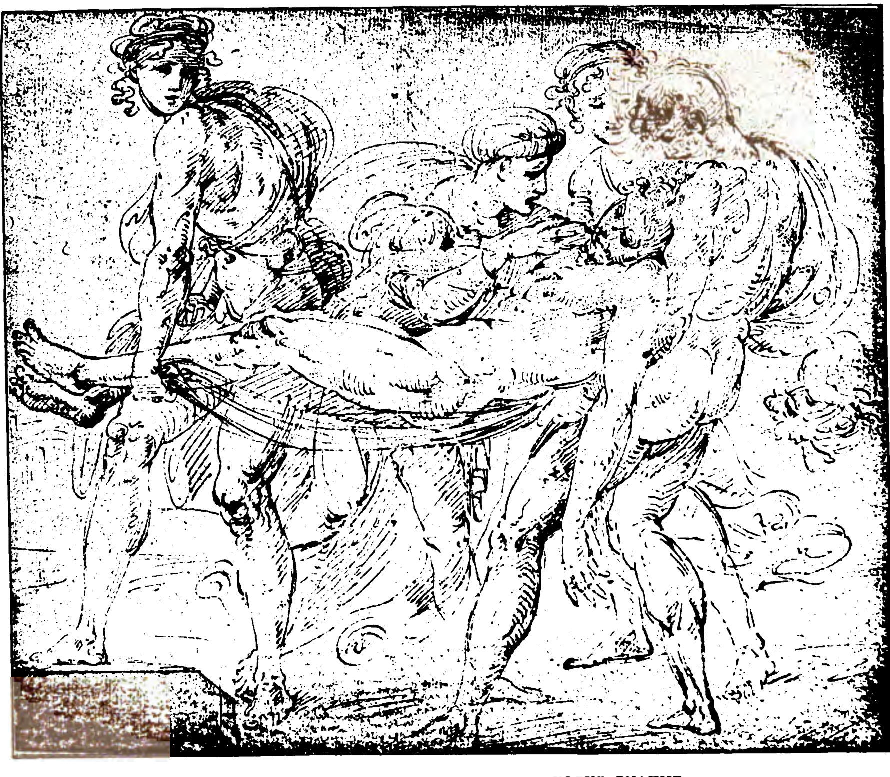
irgendeines spätern Besitzers dieser ganz im classischen Geist des römischen Hofes zur Zeit Leo's X. gedachten Venus liess jedoch durch einen willigen Restaurator das Tüchlein um einige Spannen verlängern und verdeckte damit, im Interesse der Moral, auch die linke Hüfte.[1]

RAFFAEL SANZIO.

Baldassare Peruzzi führt uns zu Raffael Sanzio, von dem das berühmteste Werk aus seiner florentinischen Epoche in diesem zweiten Saal aufgestellt ist, ich meine die weltbekannte „Grablegung“ vom Jahre 1507. Raffael führte den Carton zu diesem seinem ersten dramatischen Bild wahrscheinlich in Florenz aus und zwar nach vielfachen sehr mühsamen und gewissenhaften Studien. Das Bild selbst, von Atalanta Baglioni aus Perugia wahrscheinlich schon im Jahre 1503 bestellt, muss er im Sommer 1507 mit Beihülfe einiger Gehülfen in Perugia vollendet haben. Dass Raffael schon damals Gehülfen hatte, ersehen wir, so scheint es mir, nicht nur aus dem Gemälde selbst, sondern auch aus mehrern Federzeichnungen zu dieser Grablegung, Zeichnungen, die allerdings von seiner eigenen Hand mit dem Silberstift entworfen, von seinen Gehülfen aber, zur Sicherung der Zeichnung, mit der Feder übergangen wurden. Dies können wir deutlich erkennen, unter vielen andern, auch an der grossen „Grablegung“ oder „Beweinung Christi“ in der „Salle aux boîtes“ des Louvre, ferner in der quadratirten Zeichnung in den Uffizien und in mancher andern Federzeichnung mit demselben Gegenstand in den Sammlungen von Oxford, des Britischen Museums, des Herrn John Malcolm[2] in London, des Herzogs

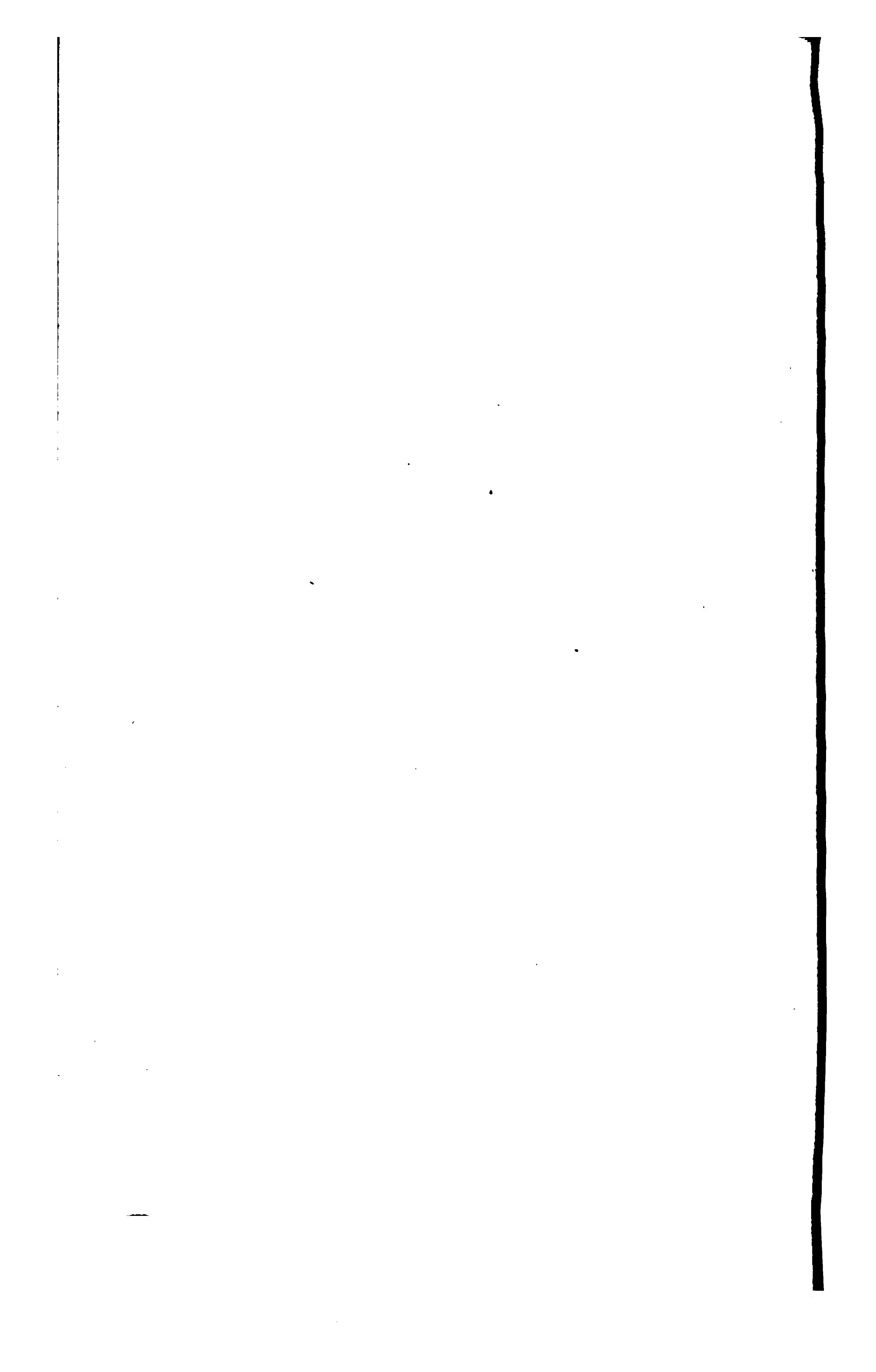
[1] In der Gemäldesammlung des Seminario Vescovile in Venedig schreibt man ein Bild mit der Penelope des Beccafumi von Siena dem B. Peruzzi zu. (†)

[2] Die aus der Sammlung Antaldi zuletzt in die Sammlung des Herrn John Malcolm gelangte Skeletzeichnung (Nr. 179 im



FEDERZEICHNUNG VON RAFFAEL ZU EINER KREUZABNAHME,
IM BESITZE DES HERRN EDWARD HABICH IN CASSEL.

S. 173.



von Aumale, der „Albertina“ in Wien und anderwärts mehr.[1]

Wie gesagt, auch mir fällt in diesem „akademischen“ Gemälde gar manches auf, worin ich die Hand sowol als auch das feine Liniengefühl Raffael's durchaus vermisse, sodass ich nicht umhin kann, dem Urtheil Rumohr's beizustimmen, welcher in der Ausführung dieses mit zu grossem Studium zusammencomponirten Bildes eine fremde Hand gewahr ward. Sei jedoch dem wie ihm wolle, gewiss ist es, dass diese „Grablegung“ nicht nur mich, sondern auch manch andern Kunstfreund stets viel kälter lassen wollte, als viele andere gleichzeitige Werke Raffael's. Dieses Bild, vom Papst Paul V. (Borghese) im Jahre 1607 von den Franciskanern in Perugia erworben, gehört zu den ältesten Bildern dieser Sammlung. Winckelmann betrachtete es als eins der vollkommensten Werke des Urbinaten und hebt namentlich die Kraft und Wahrheit der Bewegungen und des Ausdrucks und das Dramatische der Composition hervor. Die Kälte, die für mich und manchen meiner Bekannten aus diesem sogenannten classischen Werke herausweht, rührt vielleicht gerade von dem allzu grossen Studium her, das der junge Künstler an die Composition dieses Bildes gewendet hat. Auch in andern Werken Raffael's, die aus dieser Epoche stammen, wie

---

Robinson'schen Katalog) scheint mir nichts anderes als eine der Fälschungen zu sein, an denen die Antaldi-Sammlung so reich war (†); die andere sogenannte Raffaelzeichnung, Nr. 14, zu diesem Bilde, ebendaselbst, dürfte blos Copie sein. Man vergleiche dagegen, mit all den soeben citirten Zeichnungen und Skizzen Raffael's zu diesem seinem Bilde, die herrliche Federzeichnung, die der bekannte Kunstfreund und Sammler Herr Edward Habich aus Cassel aus der Klinkosch'schen Sammlung in Wien zu erwerben das Glück hatte.

[1] Siehe darüber den mit Sachkenntniss verfassten Aufsatz des Herrn Doctor W. Koopmann in von Lützow's „Zeitschrift für bildende Kunst“.

z. B. in der sogenannten Madonna di casa Colonna im Berliner Museum und in der der Casa Niccolini bei Lord Cowper in Panshanger, haben feinere Kenner die Hand von Gehülfen zu entdecken geglaubt, und wie ich meine mit vollem Recht.

In diesem Zimmer, und zwar neuerdings nahe am Fenster aufgestellt, befindet sich ein anderes Raffaelisches Werk, falls ich mich nicht sehr täusche. Dasselbe führt die Nr. 53 und trug früher den Namen Holbein, wurde aber vom neuen Director nach meiner Bestimmung, freilich nur dubitativ, dem Sanzio zugeschrieben. Das Bild stellt einen Mann mit langen braunschwarzen Haaren vor, der ein angehender Fünfziger zu sein scheint; er hat ein schwarzes Baret auf dem Kopfe und trägt ein schwarzes Kleid mit Pelzwerk. Das Kleid scheint blos untermalt zu sein. Die Züge des Mannes erinnern an die des Pintoricchio auf dem Wandgemälde der sienesischen Dombibliothek. Es gehört allerdings ein gewisser Muth oder wenn man lieber will eine ungewöhnliche Dreistigkeit dazu, in einer der besuchtesten Bildersammlungen der Welt heutzutage noch ein unbekannt gebliebenes Werk Raffael's entdecken zu wollen, und doch stehe ich nicht an, offen zu erklären, dass mir dieses Bild gleich beim ersten Anblick den Eindruck einer Raffael'schen Arbeit aus seiner Frühzeit, etwa um 1502, machte. Ich kann daher nicht mit dem verstorbenen Mündler dieses Porträt für ein Selbstporträt des Pietro Perugino halten. Die Haarmasse ist durchaus mit Raffaelischem Gefühl, mit seiner ihm eigenthümlichen Grazie geordnet, die Augen haben eine Lebendigkeit, einen Glanz, den wir in den Köpfen des Perugino meistens vermissen, auch sind Nase und Mund schärfer modellirt, als dies in den Bildnissen Pietro's der Fall zu sein pflegt. Und dazu noch diese dem Urbinaten ganz eigene Leuchtkraft des Incarnats. Ich bitte meine Freunde, dieses Porträt mit dem einen oder

andern Apostelkopf auf der „Krönung Mariä“ Raffael's in der vaticanischen Pinakothek zu vergleichen. (†)

Das Bild hat übrigens gelitten, die Oberhaut desselben ist verrieben. Die Stellung der Mütze wurde vom Meister selbst geändert, wie dies noch deutlich wahrzunehmen ist. Ueberhaupt scheint dies Bildniss nicht ganz vollendet zu sein.[1]

Ueber das kleine Bildniss eines Knaben, das am Fenster des ersten Saales, unter Nr. 35, aufgestellt ist und im Katalog ebenfalls für Arbeit, ja als Selbstporträt (!) Raffael's ausgegeben wird, ist wenig zu sagen, so sehr ist dasselbe durch Uebermalung entstellt. Die Herren Crowe und Cavalcaselle sehen es als die Arbeit etwa des Ridolfo del Ghirlandaio an. Sollte ich einen Namen für dieses ganz unbedeutende Machwerk vorschlagen, so würde es der des Domenico Alfani sein. (†) Man vergleiche in diesem Betracht dies Bildniss mit dem „Präsepium“ des Domenico, Nr. 24 in der Communal-Galerie von Perugia.

PERINO DEL VAGA.

Raffael führt uns jedoch zu einem andern seiner Zeitgenossen und Nachahmer, welcher eine ganz andere Bedeutung in der Kunstgeschichte hat als Domenico Alfani, ich meine Perino del Vaga. Wie Giulio Romano bald nach Raffael's Tod, so verwilderte, ebenfalls von Michelangelo verleitet, auch Perino.[2] Wer

[1] Unter den neuern Raffaelisten sind, soviel ich weiss, nur der verstorbene Marco Minghetti und Prof. Karl von Lützow meiner Ansicht beigetreten. Die berliner Raffaelkenner fahren jedoch zu meinem Leidwesen noch immer fort dagegen zu protestiren, und mit ihnen protestirt auch Professor M. Müntz.

[2] Einen Beweis davon liefern uns seine Wandmalereien im Doria-Palast zu Genua. In einer „Anbetung der Hirten“ bei Lord Dudley in London erkennt man andererseits auch Einflüsse des Venetianers G. A. Pordenone auf Perino. Jenes Bild ist mit dem Namen und der Jahreszahl 1534 bezeichnet.

diesen höchst talentvollen, echt florentinischen Künstler besser kennen zu lernen wünscht, der muss die Werke seiner frühen Jugend aufsuchen, zumal diejenigen, die er unter dem unmittelbaren Einfluss seines Lehrers und väterlichen Freundes Raffael ausführte. Diese seine Werke aus der Frühzeit bestehen sammt und sonders aus Zeichnungen und aus den Wandgemälden im Vatican und gehen, wie ich darzuthun mich bemühen werde, fast alle unter dem Namen des Urbinaten. Und da die Biographen dieses letztern unsern Perino nur in den Werken aus seiner zweiten römischen Epoche zu beurtheilen gewohnt sind, so möge es mir erlaubt sein, bei der hier sich bietenden Gelegenheit, diesem so interessanten frühreifen Künstler nachzugehen, die Werke aus seiner Jugend, etwa vom Jahre 1514 bis zum Jahre 1527, aufzusuchen und sie den Kunstfreunden vorzustellen.

So sehr nun alle selbständige, mit Liebe und Ausdauer gepflogene Forschung, die uns zu überraschenden Resultaten und, wie uns vorkommt, der Wahrheit näher bringt, in der stillen Einsamkeit des Studirzimmers unsern Geist erfreut und ermuntert, so schwer fällt es uns andererseits, Thatsachen vor die Oeffentlichkeit zu bringen, die gar manchen unter unsern hochgefeierten Brüdern in Raffaello höchst unangenehm berühren müssen. Und dies ist leider auch hier der Fall mit Perino del Vaga, von dem ich im ersten Saal dieser Borghese-Galerie ein Werk aus dessen erster römischer Epoche entdeckt zu haben glaube. (†) Das Bild führt die Nr. 40 und wird mit Recht im Katalog als aus der Schule Raffael's bezeichnet. Es stellt das „Praesepium" dar. Joseph stützt mit beiden Händen das auf dem Boden liegende nackte Christkind, dem die Jungfrau den kleinen Johannes vorstellt. Eine gute aquarellirte Zeichnung dazu befindet sich in der Albertina und wurde von Braun unter dem Namen des Luca Penni und der Nr. 53 photographirt. (†)



DIE ANBETUNG DES KINDES, VON PERINO DEL VAGA, ZEICHNUNG IN DER ALBERTINA IN WIEN. S. 176.

Perino del Vaga ward um 1500 in Florenz geboren und starb in Rom im Jahre 1547. Die Werke seiner ersten römischen Epoche, d. h. von 1513 ungefähr bis 1527 sind kaum bekannt, da seine Biographen nur seine Arbeiten in Genua und die aus seiner zweiten römischen Epoche (1535—1547) in Betrachtung zu ziehen und den Künstler nach derselben zu beurtheilen gewohnt sind. Das gleiche Los traf ja auch den Holländer Frans Hals, dessen Gemälde aus der Frühzeit, d. h. bis zum Jahre 1616, bisher unbekannt geblieben sind und höchst wahrscheinlich unter andern Namen gehen. Vasari, der den Perino persönlich wohl kannte und als Künstler schätzte, lässt ihn ungefähr in seinem elften Jahr in die Werkstatt des Ridolfo del Ghirlandaio eintreten und sich dort vornehmlich im Zeichnen üben, in welcher Kunst er alle andern Mitschüler weit übertraf[1], sodass der florentiner Maler Vaga, der gerade einen tüchtigen Zeichner für die Wandgemälde brauchte, welche er in Toscanella auszuführen hatte, den jungen Perino zu seinem Gehülfen dahin mit sich nahm. Nachdem nun Vaga mit der Beihülfe des Perino dort seine Arbeit erledigt hatte, führte er den strebsamen, wissbegierigen Jüngling nach Rom, wo derselbe mit unverwüstlichem Fleiss und unter den grössten Entbehrungen Tag und Nacht, wie Vasari sagt, seinen Kunststudien oblag. Ferner erzählt uns der Aretiner, dass, während Perino die Decke des Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle copirte, seine Nachbildungen und Studien mehr die Art und Weise Raffael's, als die des Buonarotti verriethen („*seguitava più gli andari e la maniera di Raffaello che non quella del Buonarotti*“). Und so geschah es denn, fügt der Historiograph hinzu, dass Perino als der beste und anmuthigste Zeichner von

[1] „*e fù fra tutti i giovani suoi pari ritenuto il miglior disegnatore di quanti studiassero con lui nella bottega di Ridolfo.*“

Rom angesehen ward („*il più bello e miglior disegnatore che ci fosse*“). Mit Giulio Romano und namentlich mit seinem Landsmann Francesco Penni, il Fattore genannt, scheint Perino schon früh in ein freundschaftliches Verhältniss getreten zu sein, und der eine oder der andere von ihnen mag ihm, wie es damals unter den jungen lernbegierigen Künstlern Sitte war, Skizzen und Zeichnungen ihres eigenen Vorbildes und Lehrers Raffael zum Copiren verschafft haben.[1]

Mehrere solcher Copien Perino's nach Raffael'schen Skizzen sind nun, meiner Ueberzeugung nach, uns noch erhalten geblieben und wir werden sie später hier angeben. Dieselben sind wie fast alle Zeichnungen Perino's aquarellirt und erinnern in der Technik an den Rosso Fiorentino, in dessen Gesellschaft Perino mit vielen andern florentiner Künstlern die nackten Figuren des berühmten Cartons (zur sogenannten Schlacht von Pisa) des Michelangelo studirt und nachgezeichnet und sich unter allen seinen Mitschülern, wie der Aretiner bemerkt, ausgezeichnet hatte. Es verging daher nicht lange Zeit, dass der junge Florentiner seiner trefflichen, geistvollen Zeichnungen halber unter den Künstlern Roms so bekannt wurde, dass Raffael den etwa vierzehn-

---

[1] Vasari erzählt uns im „Leben des Garofolo“, den er ebenfalls persönlich kannte, Folgendes: „Benvenuto, in seinem 19. Jahre in Rom angelangt (1499), trat dort in Verbindung mit dem florentiner Maler Giovanni Baldini, welcher viele schöne Handzeichnungen verschiedener ausgezeichneter Meister besass. An diesen Zeichnungen, die ihm Baldini lieh, trachtete nun Garofolo sein Auge zu bilden und, indem er sie nachts copirte, seine Hand zu üben“ (Vasari XI, 223) — und im „Leben des Cristofano Gherardi“ (XI, 2): „*capitò al Borgo il Rosso, col quale avendo il Gherardi fatto amicizia, ed avuto de' suoi disegni, studiò sopra quelli con molta diligenza*“ etc. — Siehe auch im „Leben des Michelangelo“ (XII, 159): „*amando il Granacci Michelangelo e vedutolo molto atto al disegno, lo serviva giornalmente de' disegni del Grillandaio*“ etc.

jährigen Wunderknaben kennen zu lernen wünschte und, als er dessen Zeichnungen und Studien gesehen, ihn dem Giovanni da Udine, welchem eben die Direction der Malereien und Verzierungen der Loggien anvertraut worden war, empfahl und diesem auftrug, dem jungen, so vielversprechenden Perino unter seiner Leitung Arbeit zu verschaffen. Vasari (X, 88) citirt uns auch folgende Wandbilder in den Loggien, die Perino del Vaga nach Skizzen Raffael's auszuführen beauftragt wurde[1]: Die Hebräer ziehen mit der Arche über den Jordan; der Sturm auf Jericho; der Kampf Josua's; Josua hält die Sonne in ihrem Laufe auf; die Geburt und die Taufe Christi; das Abendmahl und viele andere noch. (Alle diese Wandgemälde, und zumal das „Abendmahl", sind so stark übermalt, dass sie blos noch als Compositionen geniessbar sind.) Sodann berichtet uns Vasari, dass die allegorischen Sockelbilder in der Stanza d'Eliodoro ebenfalls dem Perino angehören.[2] Und als später Papst Paul III. den Kamin aus der „Camera del fuoco" (d. h. Heliodor's, nicht zu verwechseln mit der „Camera dell' Incendio di Borgo" oder auch „Torre Borgia") in die der Segnatura versetzen und hier das von Fra Giovanni da Verona gearbeitete Holzgeländer wegnehmen liess, bekam Perino del Vaga den Auftrag, auch die allegorischen Sockelbilder unter den Wandgemäl-

---

[1] Der Aretiner führt folgende Maler an, die in den Loggien nach Skizzen Raffael's gearbeitet hätten: Giulio Romano, Penni, Pellegrino da Modena (?), Bagnacavallo (?), Vincenzo da S. Gimignano, Polidoro da Caravaggio (?) und Perino del Vaga. Titti fügte im Jahre 1674 den Obengenannten noch den Gaudenzio Ferrari hinzu, und Taja im Jahre 1754 wollte, dass auch Raffaele del Colle an jenen Malereien theilgenommen hätte.

[2] Siehe die aquarellirte Skizze zu einem dieser Sockelbilder „Die Argonautenfahrt" im Werke des Herrn Dr. Gustavo Frizzoni: *Quaranta disegni scelti dalla Raccolta del Senatore G. Morelli* (Milano 1886).

den Raffael's, gleich denen in der Stanza d'Eliodoro, mit bronzefarbenen Geschichten zu verzieren. Vergleicht man nun diese letzteren, während Perino's zweiten römischen Aufenthalts ausgeführten Arbeiten mit denen im angrenzenden Zimmer, die er unter dem unmittelbaren Einfluss seines Lehrers Raffael anfertigte, so gewahrt man, scheint mir, wie die Schule des Urbinaten wenige Jahre nach des Meisters Tode ihrem Verfall entgegenging. Auch meinem Gefühl nach hat Vasari vollkommen recht, wenn er (a. a. O., S. 156) behauptet, dass, wenngleich Giulio Romano und Francesco Penni den Namen von Schülern Raffael's führten und auch die Erben von Raffael's Skizzen und Zeichnungen wurden, dieselben doch nicht die Kunst und die Anmuth (*l'arte e la grazia*) miterbten, die Perino seinen Figuren zu verleihen wusste. Gewiss ist es allerdings, dass die Technik Giulio's und auch die des Fattore sowol in den Zeichnungen wie auch in den Malereien der Technik ihres Lehrers sehr nahe kommt, ja so nahe, dass nicht nur gar manches Bild Giulio's, sondern auch sehr viele Zeichnungen, welche beide nach Skizzen des Meisters ausführten, noch immerfort dem Urbinaten selbst zugemuthet werden[1]; allein den Geist und die

---

[1] Man gestatte mir einige wenige dieser Bilder und Zeichnungen des Giulio Romano als Beispiele hier anzuführen:

Bilder.

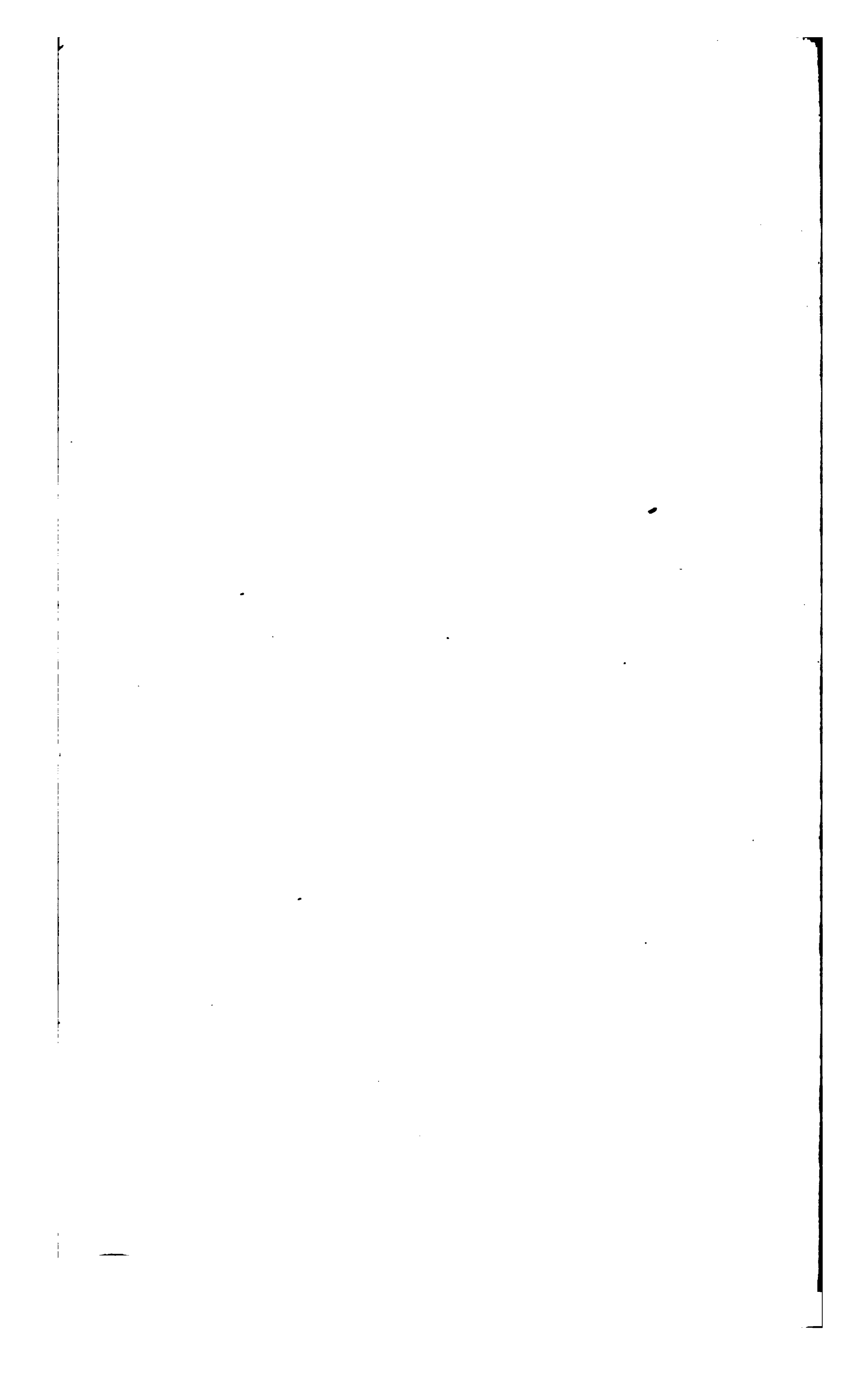
1. Die „Vision Ezechiel's" im Palast Pitti zu Florenz.
2. Die „Fornarina" in der Galerie Barberini in Rom.
3. Die „Madonna del divino amore" im Museum von Neapel.
4. Die „Madonna della Perla" im Museum von Madrid.
5. Das Bild genannt „Lo spasimo di Sicilia" im Museum von Madrid.
6. Die „Madonna della Rosa" im Museum von Madrid.
7. Die „Madonna di Francesco I." im Louvre zu Paris.
8. Der grosse „heilige Michael" ebendaselbst.

Zeichnungen,

welche allgemein Raffael zugeschrieben sind, die mir jedoch als



FEDERSKIZZE RAFFAEL'S ZU DEN FRESKEN IN DER FARNESINA,
IN DER SAMMLUNG VON KÖLN. S. 181.



Grazie Raffael's haben, meiner Ansicht nach, weder Giulio Romano noch Francesco Penni, noch irgendein anderer

---

von der Hand des Giulio Romano nach Skizzen des Meisters ausgeführt erscheinen:

a) Zu den Fresken in der Farnesina:

In der Sammlung von Köln befindet sich ein höchst interessanter von Raffael mit der Feder leicht hingeworfener Entwurf (den wir hier reproduciren) zu einer Lunette im ersten Saal der Farnesina. Diese Federskizze dürfte uns über den Antheil des Urbinaten sowol an jenen Fresken, als auch an denen in der Stanza dell'Incendio di Borgo, in der Kirche della Pace u.s.f., Aufschluss geben. Raffael entwarf nämlich, wie ich glaube, in leichten Skizzen die Bilder. Diese Entwürfe des Meisters wurden sodann von seinen Schülern und Gehülfen an jenen Werken in Zeichnungen ausgeführt, ehe sie auf die zum Durchpausen bestimmten Cartons in grössern Verhältnissen übertragen wurden. Der Carton ward dann dem Meister zur Begutachtung unterstellt, von ihm corrigirt und der Gehülfe machte sich sofort ans Werk. So begreift man, wie Raffael, der in jener Zeit sowol als Archäolog als auch als Baumeister der Sanct-Peterskirche in Anspruch genommen war, in sechs Jahren eine solche Menge von Gemälden und Zeichnungen anzufertigen im Stande war. Vasari bemerkt (VIII, 38): „*nelle quali sale del continuo teneva (Raffael) delle genti* (d. h. Gehülfen) *che con i disegni suoi medesimi gli tiravano innanzi l'opera* (d. h. das Gemälde ausführten) *ed egli, continuamente rivedendo ogni cosa, suppliva con tutti quegli aiuti migliori, che egli più poteva, ad un peso così fatto*". Dies bemerkt der Aretiner bei Besprechung der Malereien in der Stanza dell' Incendio di Borgo; und bei Besprechung der Wandgemälde der Farnesina sagt er dann wieder (VIII, 54): „*Parimente non soddisfeciono affatto gli ignudi* (d. h. die nackten Figuren) *che furono similmente* (d. h. mit Hülfe der Schüler) *fatti da lui* (Raffael) *nella volta del palazzo d'Agostino Chigi in Trastevere* (Farnesina), *perchè mancano di quella grazia e dolcezza che fù propria di Raffaello, del che fù in gran parte cagione l'avergli fatti colorire ad altri col suo disegno*".

Die meisten dieser nach Raffael's Skizzen ausgeführten Zeichnungen gehören, meiner Ansicht nach, dem Giulio Romano an, so z. B.:

seiner vielen Schüler und Nachahmer so rein und so frisch wiederzugeben verstanden, wie Perino del Vaga

---

1. „Venus und Psyche", Röthelzeichnung im Louvre, Braun 257.
2. Die „drei Grazien", Röthelzeichnung in Windsor, Publication der Grosvenor Gallery, R. 14.
3. Nackter junger Mann, der mit beiden Händen einen Krug hält, Röthelzeichnung. Ambrosiana, Mailand, Braun 129.

b) Zeichnungen Giulio's zu den Wandgemälden in der Stanza dell' Incendio di Borgo im Vatican:

4. Die „Wasserträgerin", Röthelzeichnung in den Uffizien, Braun 493. Prof. A. Springer hat zuerst an der Echtheit dieser sogenannten Raffaelzeichnung gezweifelt. Die Originalskizze zu dieser Figur, mit schwarzer Kreide leicht auf blauem Papier hingeworfen, befindet sich in der Sammlung Morelli in Mailand.
5. Zwei aufrechtstehende nackte Männer, Röthelzeichnung in der Albertina, Braun 176. Die Aufschrift auf dieser Zeichnung ist, meiner Ansicht nach, Fälschung. Die Schriftzüge entsprechen erstens nicht denen Dürer's und zweitens hätte der gebildete Maler aus Nürnberg schwerlich „Raffahel" geschrieben. Auch war ihm gewiss bekannt, dass Raffael vom Papst Leo X. nicht weniger geachtet wurde, als er es von seinem Vorgänger Julius II. gewesen war. Die Hauptsache jedoch bleibt immer, dass die Zeichnung selbst die Hand des Giulio Romano verräth und nicht die Raffael's.

c) 6. Die Röthelzeichnung zum Bilde „lo spasimo di Sicilia" (jetzt im Museum von Madrid), in den Uffizien, Braun 491.

d) 7. Die Röthelzeichnung zur sogenannten Madonna di Francesco I. (im Louvre), in den Uffizien, Braun 486.

8. Die Röthelzeichnung zum Christkind auf dem ebengenannten Bilde, in den Uffizien, Braun 487.

Die drei Röthelzeichnungen zur „Transfiguration", von denen die eine im Louvre (Braun 254), die andere in der „Albertina" (Braun 139), die dritte in der Ambrosiana (Braun 128) sich befindet, dürften vielleicht dem Francesco Penni, il Fattore genannt, angehören. (?) Die Formen in diesen drei Zeichnungen sind nämlich weder die des Giulio Romano und noch viel weniger die Raffael's, dem sie zugeschrieben werden.

Welches, wird man mich fragen, sind denn aber die äussern



TRIUMPH DES SILEN VON PERINO DEL VAGA, IN DER ALBERTINA.



STUDIENBLATT PERINO'S NACH ENTWÜRFEN RAFFAEL'S ZUR DISPUTA,
IN WINDSOR-CASTLE.

S. 183.

in seiner ersten römischen Epoche. Und so darf es uns nicht wundern, dass auch die Zeichnungen Perino's, so verschieden sie auch in den Formen und in der Technik von denen Raffael's sind, bis auf den heutigen Tag fast ausnahmslos ebenfalls dem Urbinaten selbst zugemuthet werden, was ein fernerer Beweis ist, wie oberflächlich bisher die italienischen Kunstwerke angesehen wurden.

Kommen wir jedoch zur Sache und betrachten wir uns vor allem einige jener Zeichnungen aus der Mittelzeit Perino's, die als solche in den öffentlichen Sammlungen anerkannt sind, und trachten wir das Charakteristische in denselben festzustellen. In der Albertina: Triumph des Silen, Braun 25; im Louvre (Salle aux boîtes), Triumph des Bacchus, Braun 70. Diese zwei trefflichen Blätter gehören beide beiläufig in dieselbe Wirkungszeit des Meisters und sind, wie auch Herr Reiset in seinem Katalog angibt, mit der Feder auf

---

charakteristischen Merkmale, an denen man die Zeichnungen Giulio's von denen Raffael's erkennen kann?

Die jedem Auge sichtbaren sind unter andern folgende:

a) Das Ohr ist bei ihm nie so fleischig und so rund wie bei Raffael.

b) Die Oberlippe ist stets wulstig, wie angeschwollen.

c) Die Knochen des Ellenbogens und des Kniegelenkes sind bei ihm stets überaus accentuirt.

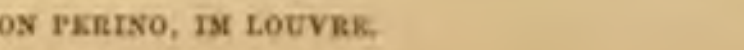
d) Die Form der Hand ist verschieden von der der Hand bei Raffael.

e) Die Kanten der Falten sind schärfer als bei Raffael.

Diese charakteristischen Merkmale finden sich vornehmlich auf den Zeichnungen seiner römischen Periode. Man studire diesen Meister in seinem Madonnenbilde in der Kirche von S. Maria dell' Anima in Rom; in der „Madonna della Gatta" im Museum von Neapel; in der „Constantins-Schlacht" im Vatican; in seiner ihm richtig zugeschriebenen, fleissig ausgeführten Zeichnung in Chatsworth (Braun 66) zu seinem Bilde im Louvre (die „Vorstellung im Tempel", Nr. 309), welches dort den falschen Namen des Bagnacavallo führt. (†)

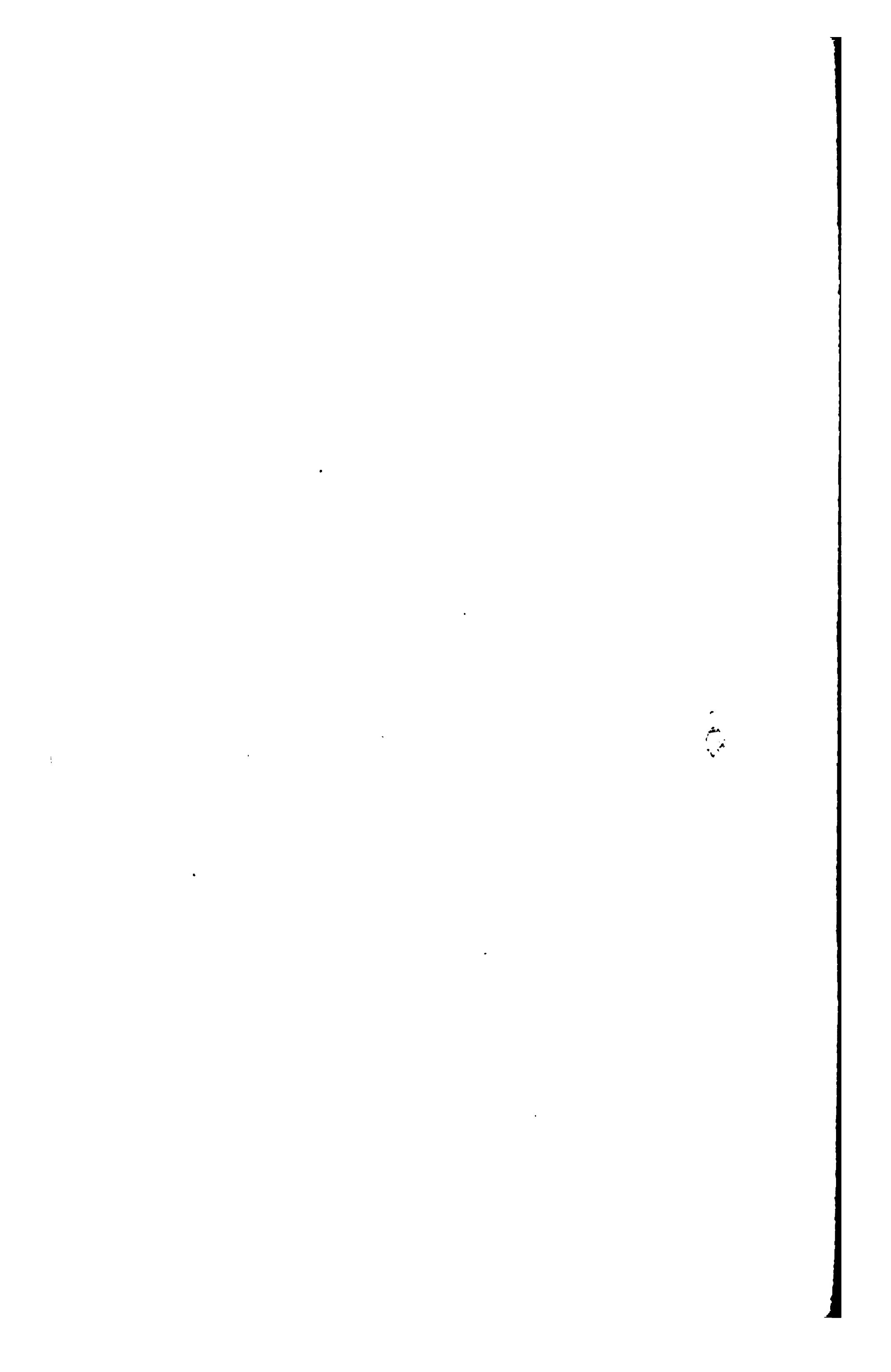
gräulich grundirtem Papier gezeichnet, mit dem Bister schattirt und weiss gehöht. Die Köpfe haben alle einen überaus starken Schädel im Verhältniss zum Gesicht, sodass sie ein Dreieck bilden, mehrere der Figuren im Hintergrunde fallen uns durch das zu lange Oval ihres Kopfes in die Augen; die Arme überaus lang und zu fleischig, besonders der Oberarm am Schulteransatz; der Zeigefinger oft hackenartig gebogen; die Augenhöhle so tief beschattet, dass man das Auge darin kaum gewahrt. Die nämlichen charakteristischen Merkmale finden wir auch in einer andern Zeichnung im Louvre, Braun 275, die sowol Herr Reiset in seinem Katalog als der verstorbene Passavant (II, 180 und 465) dem Raffael zuschreiben, während sie schon von Vasari (X, 154) als eine Zeichnung des Perino, die er zum Bilde für den Kaplan der Kirche von S. Lorenzo in Florenz im Jahre 1522 anfertigte, angeführt wird. Dieselbe stellt den Untergang Pharao's vor und Moses, der durchs Rothe Meer zieht. (†) Niemand wird hoffentlich in Abrede stellen, dass derselbe Künstler, welcher die zwei ersten der drei ebengenannten Zeichnungen ausführte, auch der Urheber der letztgenannten sein müsse.

Von diesen drei Zeichnungen des Perino kehren wir nun zu jenen Zeichnungen und Skizzen zurück, die der Florentiner in seinen frühern Jahren in Rom machte. Unter diesen scheinen mir die frühesten zwei Blätter zu sein, von denen das eine im ersten Bande der Raffaelzeichnungen in Windsor, das andere in der Sammlung der University Galleries (Nr. 60, Robinson) in Oxford sich befindet. (†) Beide Blätter enthalten Skizzen und Studien zur „Disputa del Sacramento“ und dürften, meiner Ansicht nach, wahrscheinlich Nachbildungen sein, die der junge Perino zur eigenen Belehrung, sei es nach dem Wandgemälde selbst, sei es nach ihm geliehenen Skizzen Raffael's, gefertigt haben könnte. Ueber die Zeichnung in Windsor-Castle ist selbst Passavant (II, 491)



DER UNTERGANG PHARAO'S, ZEICHNUNG VON PERINO, IM LOUVRE.

S. 184.





JOSEPH SEINEN BRÜDERN DEN TRAUM DEUTEND. ZEICHNUNG DES PERINO NACH EINER SKIZZE RAFFAEL'S ZUM GEMÄLDECYCLUS IN DEN LOGGIEN IM VATICAN.

S. 185.

nicht recht im klaren, ob er sie Raffael lassen oder ihm nehmen solle, während die Zeichnung in Oxford sowol ihm als andern Raffaelisten als echtes Werk des Urbinaten erschien. Nun bitte ich meine Freunde z. B. die rechte Hand der äussersten Figur links auf dem Windsorblatt mit der linken Hand des äussersten obern Weibes rechts auf dem Blatt der Albertina, Braun 25, vergleichen zu wollen, und sie werden hoffentlich schon daran erkennen, dass beide Blätter demselben Meister angehören, dass sie ausserdem vom nämlichen Geist beseelt sind und die nämliche Technik an den Tag legen.

Betrachten wir nun einige andere Blätter, die ebenfalls dem Urbinaten zugeschrieben werden, die jedoch denselben Geist und dieselbe Technik aufweisen und die folglich nach meiner Ansicht dem Perino angehören. Unstreitig sind dieselben nach Skizzen Raffael's ausgeführt und dürften vielleicht von Perino auch auf die Wand in den sogenannten Loggien Raffael's gemalt worden sein.

In der Albertina: Abraham kniend vor den drei Engeln. (†) Passavant (II, 176) gibt, der Tradition folgend, das Gemälde dem F. Penni, die Zeichnung aber Raffael (II, 430).

Ebendaselbst: Jakob und Rahel. (†) Passavant (II, 177) lässt das Gemälde von Pellegrino da Modena ausgeführt sein, schreibt aber die Zeichnung ebenfalls Raffael zu (II, 430).

Ebendaselbst: Joseph seinen Brüdern den Traum deutend. (†) Passavant (II, 178) weiss nicht, wem die Ausführung dieses Bildes angehört, gibt jedoch die Zeichnung dem Urbinaten (II, 430).

Im Louvre: Gottvater übergibt dem Moses die Gesetzestafeln. (†) (Passavant II, 465 und II, 180, Braun 270.)

Ebendaselbst: Die Apostel Petrus und Paulus dem Attila erscheinend. (†) (Stanza d'Eliodoro.) (Passavant

II, 470, Braun 235.) Bereits im Jahre 1530 galt dieses Blatt in Venedig als von der Hand Raffael's, wie uns der Anonymus des Morelli berichtet, was uns wieder einen Beweis liefert, wie wenig der Tradition zu trauen ist.

Ebendaselbst: Die „Calunnia d'Apelle". (†) (Passavant II, 469.)

Ebendaselbst: Die Schlacht Constantin's. (Passavant II, 470, Braun 236.)

In der Sammlung der Uffizien werden vier Zeichnungen Perino's dem Urbinaten zugeschrieben: die Anbetung des goldenen Kalbes (Passavant II, 180), Rahmen 138, Nr. 510; der sogenannte Morbetto[1] (Br. 484), eine Zeichnung, deren Erfindung nach meiner Ansicht durchaus dem Perino angehört und die er wahrscheinlich in den zwanziger Jahren, nach dem Tode seines Meisters Raffael, dem Marcanton zu dessen Stich geliefert haben dürfte. Denn damals scheint Perino derjenige Künstler gewesen zu sein, an den sich die Kupferstecher mit Vorliebe um Vorbilder wandten.[2] (†) So stach Caraglio oder Bonasone das Blatt, die Hochzeit Alexander's des Grossen mit der Roxane darstellend, nach einer Zeichnung, die Perino ihm, nicht nach dem bekannten Wandgemälde des Sodoma in der Farnesina, sondern nach der Röthelzeichnung (jetzt in der Albertina), welche damals noch in Rom, ja vielleicht sogar selbst im

---

[1] Die zwei andern Zeichnungen sind: Nr. 509 (Rahmen 138) und Nr. 536 (Rahmen 152); eine fünfte Zeichnung aus derselben ersten Epoche des Künstlers ist ihm richtig zugeschrieben und trägt die Nr. 533 (Rahmen 150).

[2] Ein geistreicher Raffaelist aus Berlin bemerkt zu diesem Blatt: „Ich sehe das Blatt nie ohne eine Art Schauder an, aber die Idealität der Auffassung erhebt mich über das Gefühl; man fühlt, der Künstler stand über dem allen" (H. Grimm, Zehn ausgewählte Essays, S. 101). Würde dieses Blatt denselben Eindruck auf den phantasiereichen Mann gemacht haben, hätte er gewusst, dass es nicht von Raffael herrührt?

Besitze Perino's war. Von der Originalzeichnung des Perino zum Stiche des Caraglio sind uns leider nur noch zwei schwache Copien erhalten geblieben, von denen die bessere im Louvre, die andere in der Sammlung von Windsor sich befindet (†) (siehe Braun Nr. 144—178).

Auch die Devonshire-Sammlung in Chatsworth besitzt mehrere schöne und charakteristische Zeichnungen unter dem richtigen Namen des Perino (Nr. 12, 17, 21, Braun), dann aber auch einige andere, die ihm ebenfalls angehören, allein dort den Namen Raffael's führen, so z. B. das Blatt mit der Auferstehung des Lazarus, jenes mit Constantin's Ansprache an seine Krieger (für den Constantins-Saal im Vatican); ein drittes mit einem bekränzten Fürsten auf dem Thron, vor dem zwei junge Männer flehen, rechts vier, links fünf andere Figuren. (†) In derselben Sammlung schreibt man dagegen ein interessantes Blatt aus der Frühzeit des Giambellino (vier Figuren von Heiligen) dem Perino zu und ein anderes Blatt desselben mit der heiligen Familie, der Elisabeth und Joachim sogar dem Lionardo da Vinci. (†)

Um aber meine Leser nicht allzusehr mit solchen Aufzählungen zu ermüden, erlaube man mir zum Schluss nur noch ein paar Federzeichnungen Perino's anzuführen, die ebenfalls unter dem Namen Raffael's gehen: die eine ist das bekannte Blatt in Dresden mit dem Neptunszug, das, wie Passavant (II, 450) meint, Raffael dem Agostino Chigi zur Verzierung eines silbernen oder bronzenen Tellers anfertigte. Die andere Zeichnung befindet sich in der Oxford-Sammlung (Katalog Robinson Nr. 76) und stellt die Anbetung der Hirten dar (Passavant II, 512, c. c.); endlich befindet sich eine Federzeichnung Perino's in Oxford in der Sammlung der Tailor Institution. Diese stellt einen Zug von Tritonen und Nymphen vor. (†) Weder Herr Robinson (Katalog Nr. 83) noch Passavant haben dieses Blatt dem Ur-

binaten selbst zuschreiben wollen. Der letztere Raffaelist (Passavant II, 507, Nr. 523) nimmt an, diese Zeichnung sei von Francesco Penni ausgeführt.

Nach diesen wenigen Fingerzeigen mögen meine wissbegierigen Freunde in den verschiedenen Sammlungen Europas die vielen Blätter selbst herausfinden, welche unserm Perino angehören, die aber bisher gewöhnlich unter dem Namen seines Vorbildes Raffael angeführt werden.

Ehe ich diesen liebenswürdigen florentiner Meister verlasse, der, was natürliche Anmuth und Leichtigkeit anbelangt, seinen ältern Landesgenossen Lionardo, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto an die Seite gestellt werden darf, möchte ich hier noch ein kürzlich von Bertolotti veröffentlichtes Document anführen, das wol auf unsern Perino del Vaga Bezug haben könnte. Es ist dies ein Bericht des Pandolfo di Pico della Mirandola, politischen Geschäftsträgers des Herzogs von Mantua in Rom, an seine Herrin, die wohlbekannte Marchese Isabella Gonzaga. Der Bericht ist von Rom aus, den 29. Januar 1520 datirt, also wenige Monate vor dem Tode Raffael's:

„*Illustrissima Madama: In Roma evvi un giovane de 20 anni, fiorentino, quale in arte de pictura, sotto l' opera de Michelangelo*[1], *s'è fatto grande che ognuno che se intende de tal'arte se meraviglia che in quella etade sia*

[1] Vasari berichtet (X, S. 139): „*E Perino disegnando in compagnia d' altri giovani, e fiorentini e forestieri, al cartone di Michelangelo, vinse e tenne il primo grado fra tutti gli altri; di maniera che si stava in quella aspettazione di lui, etc. etc.*" — und S. 141 (wie schon oben bemerkt): „*Perino cominciò a disegnare nella cappella di papa Giulio* (Sixtinische Kapelle), *dove la volta di Michelangelo Bonarotti era dipinta da lui, seguitando gli andari e la maniera di Raffaello da Urbino*"; d. h. er copirte die Figuren des Michelangelo in der Art und Sinnesweise Raffael's.

tanta sufficientia, et perchè Raphaello cognosce quanto è per reusir, lo tiene basso in modo che, avendo pigliato io sua amicitia, l'ho persuaso a voler andar fuor de Roma, per farsi conoscere; esso mi ha promesso che, finite alcune cose (che) ha nelle mani, che sarà a Kalende de Giugno, che ad ogni modo vole andar fori, donde che io ho pensato che (se) V. Exc. volesse far dipingere di posto (d. h. an die Stelle, auf die Wand?), *come meriterebbe quel loco, io lo invierò et sarà cosa da pochi giorni et da poche spese, perchè se contenterà in pocha cosa. La professione del ditto giovane è de dipingere a fresco sopra muro ovvero a tempera, non havendosi usato a colorire a olio. Nondimeno tanto è grande el disegno, ma che tutto farà bene pur ch'el se exerciti. Io gli facio fare un quadro colorito a olio per mandarlo a V. Extia., acciò quello indichi l'arte sua quanto è grande in quella età de 20 anni.*"

Auf deutsch dürfte der Brief ungefähr so lauten:

„Erlauchteste Herrin: In Rom gibt es einen jungen Menschen von zwanzig Jahren, einen Florentiner, der in der Malerkunst unter dem Einfluss des Michelangelo sich sehr hervorgethan hat, sodass jeder Kunstkenner sich wundert, dass er in so jungen Jahren schon zu solcher Meisterschaft gelangt ist; und weil Raffael wol einsieht, welche Höhe in der Kunst dieser junge Mensch erreichen dürfte, so gibt er ihm nur unbedeutende Arbeiten auszuführen; und da ich nun mit demselben in ein freundschaftliches Verhältniss getreten bin, so habe ich ihn beredet, ausserhalb Roms sein Glück zu versuchen und sich bekannt zu machen. Auch hat er mir versprochen, dass, sobald er die Werke die er unter den Händen hat, vollendet haben wird, was im Juni geschehen soll, er auf jeden Fall Rom verlassen will. Weshalb ich gedacht, dass falls Ew. Excellenz gedenken sollte, ein Wandgemälde, wie jener Ort es wohl verdiente, ausführen zu lassen, so würde ich ihn hinschicken

und die Sache würde wenig Zeit und auch wenig Geld kosten, da der junge Mann mit Wenigem sich begnügen wird. Die Profession des genannten Jünglings ist die Wand- oder Temperamalerei, da er im Oelmalen sich noch nicht versucht hat. Nichtsdestoweniger wird er, da er im Zeichnen so stark ist, alles zum Besten machen, wenn er nur vorher sich darin etwas geübt hat. Ich lasse ihn jetzt ein Oelgemälde ausführen, um es Ew. Excellenz zu senden, damit er darin seine Kunst an den Tag lege und zeige, wie weit er es schon in diesem Alter von zwanzig Jahren darin gebracht hat.“[1]

Wer die Zeichnungen des Francesco Mazzola, Parmeggianino genannt, aus den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts genau betrachtet, wird leicht einsehen, welch grossen Einfluss Perino auf den ihm geistig verwandten Parmensen ausgeübt hat.[2]

Wir haben der toscanischen Malerschule zu Liebe die Nummerfolge der Bilder im ersten Saal für eine Zeit lang verlassen müssen und kommen nun, nach einem vielleicht viel zu langen, allein wie ich hoffe nicht ganz werthlosen Excurse über Perino del Vaga, wieder zur Betrachtung der Bilder im ersten Saal dieser Galerie zurück.

GIOVAN ANTONIO BAZZI, IL SODOMA.

Und da unter Nr. 2 des Katalogs ein Gemälde aufgestellt ist, das jetzt richtig seinem wahren Urheber, dem Sodoma, zugeschrieben ist, so wollen wir

---

[1] Siehe Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga* (1885), S. 155.

[2] Und hat nicht P. J. Mariette, gewiss einer der grössern, wenn nicht der grösste Kenner von Handzeichnungen und Stichen in Frankreich, die Louvre-Copie einer getuschten Zeichnung Perino's für eine Zeichnung des Parmeggianino genommen? (Abecedario, I, 89.)

mit diesem bisher kaum nach seinem vollen Verdienst gewürdigten Meister den Anfang machen und so der Reihe nach die lombardischen Meister besprechen, von denen sowol in dieser wie in andern Galerien Roms und Italiens Werke sich vorfinden. Das Bild unter Nr. 2 ist ein schwarzes, sehr nachgedunkeltes Gemälde und stellt eine sogenannte „Pietà" oder Beweinung Christi dar. Die heilige Jungfrau hält den Leichnam ihres göttlichen Sohnes auf dem Schos. Bis noch vor kurzer Zeit wurde dieses trotz seiner Schwärze noch immer höchst werthvolle Bild blos der Schule Lionardo's zugewiesen. (Der neue Galeriedirector erkannte es jedoch, dem in meinem Zeitschriftaufsatze gemachten Vorschlag folgend, als echtes Werk des Sodoma an.) Dass der Meister dieses Bildes der lombardisch-mailändischen Malerschule und zwar jener Richtung derselben angehöre, die unter dem unmittelbaren Einfluss Lionardo's wirkte, habe ich nicht nur gern zugegeben, sondern ich stimme auch ohne Bedenken dem sachkundigen Urtheil des Herrn Doctor G. Frizzoni bei, welcher zuerst dieses Gemälde dem Giovan Antonio Bazzi vindicirt hatte. Sowol die Formengebung als auch die Gesichtstypen und der Faltenwurf, sowie ganz besonders noch die dem Sodoma so eigenthümliche Landschaft lassen auch mich keinen Augenblick im Zweifel über den Autor dieser „Pietà". Und da in den Werken aus seiner Frühzeit, d. h. vom Jahre 1501 bis etwa zum Jahre 1512, wie unter andern in jenem schönen Rundbild mit der „Geburt Christi" (Nr. 85 in der städtischen Galerie von Siena) und in der trefflichen „Kreuzabnahme" (Nr. 336 ebendaselbst), die Schatten klar und hell sind, so dürfen wir schon aus diesem Grunde unser Bild hier zu den Werken aus des Meisters reifster Wirkungszeit setzen.

Nachdem nun Bazzi durch seine Tafelbilder in Siena und namentlich durch seine geistreichen Wandgemälde im Klosterhof von Montoliveto (1505) sich einen Namen

gemacht, wurde er gegen Ende des Jahres 1507, wie bekannt, nach Rom berufen und beauftragt, die Decke der Camera della Segnatura, wo Bramantino arbeitete, mit Malereien auszuschmücken. Bartolommeo Suardi, Bramantino genannt, war von Mailand her schon mit Sodoma wohlbekannt und es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass auch er zu Bazzi's Berufung nach Rom beigetragen hat. Aus einem schriftlichen Document wissen wir, dass im Sommer 1508, als Raffael nach Rom kam, Sodoma noch immer im Vatican beschäftigt war. Und seine wahrhaft herrliche Deckendecoration der Camera della Segnatura wurde ja von Raffael so trefflich befunden, dass er sie nicht nur, soweit es ihm eben möglich war, stehen liess, sondern überdies seine Achtung vor dem lombardischen Meister noch dadurch bezeugen wollte, dass er dessen Porträt neben dem eigenen in der Scuola d'Atene anbrachte.[1] Im Jahre 1513 war Sodoma wieder in Rom, vielleicht zur selben Zeit als auch Lionardo, sein Lehrmeister und sein Vorbild, in der Ewigen Stadt sich befand. Aller Wahr-

[1] Der Mann im weissen Gewand und mit der weissen Mütze neben Raffael stellt nämlich keineswegs, wie man allgemein anzunehmen beliebt, den Pietro Perugino vor, der ja in diesem Zimmer zum Glück nichts zu schaffen hatte, sondern den Bazzi, dem die Deckendecoration angehört, und es freut mich, dass diesmal sogar Herr Director Bode (II, 707, 1884) diese meine Ansicht zu theilen scheint. Aus derselben liebevollen Rücksicht porträtirte Raffael im folgenden Zimmer, d. h. in der sogenannten Camera d'Eliodoro, unter die Träger des Papstes nicht, wie die Kunsthistoriker, von Vasari an, anzugeben pflegen, den im Jahre 1514 kaum 22jährigen Giulio Romano, sondern vielmehr, wie ich glaube, den Balthasar Peruzzi, dem ja ein grosser Theil der Decoration jenes Zimmers angehört und der folglich hier ebenfalls als Mitarbeiter des Urbinaten angesehen werden muss. Will man sich davon überzeugen, so vergleiche man den Kopf des ersten Trägers links mit dem Porträt Peruzzi's auf seiner grossen getuschten Zeichnung (Nr. 438) in der Uffizien-Sammlung.



LEDABILD DES SODOMA IN DER BORGHESE-GALERIE. S. 193.

scheinlichkeit nach wurde er von seinem reichen Gönner, dem Sienesen Agostino Chigi, dahin berufen, um in dessen neu erbautem Villino, der Farnesina, das Gemach im obern Stockwerk mit Gemälden auszuschmücken.

Doch hierüber werde ich später Gelegenheit haben, mich weitläufiger auszusprechen; vorderhand mögen meine jungen Freunde mir erlauben, sie vor ein anderes Werk des Sodoma zu führen, das in diesem nämlichen Saal sich vorfindet und das mir ebenfalls als ein höchst werthvolles Bild des Meisters erscheint. Das Gemälde trägt die Nr. 19 und wurde vordem im Katalog gleichwie das vorige Bild blos der Schule Lionardo's zugetheilt.[1] Es stellt die Leda mit ihren Zwillingen und dem Schwane dar. Die Composition dieses trefflichen Bildes ist zwar im Lionardo'schen Sinn[2], allein ganz und gar im Geiste des Sodoma erfunden. (†) Es mag wol sein, wenn wir dem Lomazzo („*Trattato della pittura*") trauen dürfen, dass Lionardo „*fece Leda tutta ignuda col cigno in grembo che vergognosamente abbassa gli occhi*", allein bisher ist, wenigstens mir, keine einzige Zeichnung Lionardo's zu Gesicht gekommen, die auf diesen Gegenstand irgendeinen Bezug hätte. Baron von Rumohr glaubt allerdings in Cassel eine Leda von Lionardo gefunden zu haben, und in Hannover soll sich ebenfalls ein solches Bild des grossen Florentiners befinden. Daher will ich durchaus nicht die Möglichkeit bestreiten, dass auch Lionardo ein Ledabild gemalt haben könne.

Betrachten wir nun das schöne Bild der Borghese-

---

[1] Der neue Galeriedirector stimmte auch in diesem Urtheil mit mir überein und gegenwärtig führt das Bild den Namen des Sodoma.

[2] Lionardo sagt nämlich in seinem „*Trattato della Pittura*" (Cap. LXIV): „*Le donne si devono figurar con atti vergognosi, le gambe insieme ristrette, le braccia insieme raccolte, teste basse, e piegate in traverso.*" Ebenso J. P. Richter, „*The Literary Works of Leonardo da Vinci*", I, 291, Nr. 583.

Galerie genauer. Im Vorgrunde schauen, wie es in jener Schule Brauch war, Veilchen und Gänseblümchen aus dem Grase hervor, ein Distelfink, eine Turteltaube, eine Drossel sitzen ganz vertraulich unter den kleinen Halbgöttern Castor und Pollux, welche da schon ganz heiter und frischen Muthes in die Welt hinausschauen, obwol sie kaum dem Ei entschlüpft zu sein scheinen. In der Mitte des Bildes steht die unbekleidete Leda, an die der göttliche Schwan sich inbrünstig anschmiegt. Sie schlägt halbverschämt lächelnd die Augen nieder. Die Bewegung ihres schönen, wohlgebauten Leibes ist fein sinnlich und voll höchsten Reizes; sie erinnert lebhaft an die herrliche Eva auf dem Frescobild Sodoma's (Nr. 334), „Christus in der Vorhölle“ in der städtischen Bildersammlung von Siena. Der Schwan könnte fürwahr nicht geistreicher dargestellt sein, sowol in seiner leidenschaftlich zudringlichen Bewegung als in der Modellirung. Man stelle diesen wahrhaft künstlerisch aufgefassten und geformten Schwan mit einem realistischen zusammen, etwa eines Hondekoeter, ja selbst mit jenem berühmten allegorischen Schwan des Asselijn im Amsterdamer Museum, und man wird sofort erkennen, welch tiefe Kluft die grosse italienische Kunst von der realistischen der Holländer trennt. Mögen die Manen Thoré's, jenes geistvollen und der holländischen Malerschulen so kundigen Mannes, mir diesen harmlosen Seitenblick vergeben! Die reiche Landschaft im Hintergrund dieses Bildes ist ebenfalls ganz im Geiste Sodoma's gedacht und aufgebaut[1], und ebenso erinnern

[1] Wer die Landschaften auf den Bildern des Sodoma mit denen aus der Frühzeit des Cesare da Sesto und Giampietrino's vergleicht, der wird unschwer erkennen, dass auch in dieser Hinsicht eine enge Verwandtschaft zwischen den drei Künstlern besteht. Ihr gemeinschaftlicher Lehrer soll nämlich der tüchtige Landschaftsmaler Bernazzano, wie uns Vasari berichtet, gewesen sein.

uns die kleinen Halbgötter sowol an jene der Farnesina, wie auch an jene, die man im freilich sehr beschädigten Zustande an der Decke der Camera della Segnatura im Vatican noch sieht.[1]

So dachte und schrieb ich über dieses Ledabild des Sodoma vor etwa funfzehn Jahren, und auch später, als ich wieder vor dieser anziehenden Leda stand, fand ich nie an meiner ersten Auffassung etwas zu ändern. Das Bild hing nämlich, zu meiner Entschuldigung, bis noch vor kurzem etwas weit ab vom Fenster, sodass man es nur im Halblicht sehen konnte. Als es nun neuerdings durch die Galeriedirection ganz in die Nähe des Fensters gestellt wurde, sah es Herr Dr. J. P. Richter, und dieser hatte die Güte, mich sogleich aufmerksam zu machen, dass es wol blos eine alte gute Copie des Sodoma'schen Originalbildes sein dürfte. Und in der That, als ich dann auf diesen Wink des Freundes hin diese Leda mir wieder näher besah, da fielen auch mir

[1] Einige nordische Kunstgelehrte behaupten noch immer nachdrücklich, dass, wie die Roxane-Zeichnung in der Albertina dem Raffael und nicht, wie ich bewies, dem Sodoma angehöre, so auch dass die Putten an der Decke der Camera della Segnatura nicht dem Lombarden, sondern dem Melozzo da Forli (!) zugeschrieben werden müssen, und zwar hauptsächlich aus dem Grunde, sagt Herr Director Bode (II, 596, Anmerkung), weil in der Mitte auf blauem Himmel das Wappen der della Rovere, welchem Hause Papst Sixtus IV. angehörte, angebracht sei. Allein auch Julius II. war ja aus der Familie della Rovere! Es ist mir wirklich unerklärlich, wie der berliner Gelehrte vor jenen Putten des Sodoma an Melozzo nur denken konnte. Braun in Dornach hat nun sämmtliche Gemälde des Sodoma an der Decke der Camera della Segnatura photographirt (Nr. 115, 114, 113, 112, 111). Meine Freunde wollen sich diese schönen Blätter verschaffen und mögen dann vor Blatt 115 entscheiden, ob jene Putten, so sehr sie auch durch Uebermalung entstellt sind, nicht alle noch den Charakter der übrigen Putten des Sodoma haben, braucht man sie doch blos mit den andern Putten auf den Blättern 113 und 114 zu vergleichen.

plötzlich die Schuppen von den Augen und ich erkannte sogleich die Richtigkeit des Richter'schen Ausspruchs. Dieses eine Beispiel möge allen Kunstkritikern zur Warnung dienen, dass man nämlich nie ein Urtheil abgeben darf über Kunstwerke, die man nur im Halbdunkel sah. Ob das Originalbild sich noch immer irgendwo vorfindet, ist eine Frage, auf die ich keine Antwort habe. Dagegen bin ich in der Lage, meinen Freunden mehrere Zeichnungen anzuführen, welche unserm Sodoma zu diesem seinen Bilde gedient haben. Drei derselben werden dem Lionardo, eine vierte dem Urbinaten und eine fünfte endlich richtig dem Bazzi selbst zugeschrieben. Die eine der zwei ersten, dem Lionardo zugemutheten Federzeichnungen befindet sich im grossherzoglichen Schloss zu Weimar. Sie stellt die Leda dar mit nach links dem Schwane zugewendetem Gesicht (Braun 148). (†)

Auf der zweiten, die in der Sammlung von Chatsworth aufgestellt ist (Braun 51), ist die Leda ebenfalls kniend dargestellt, wie sie mit ihrem linken Arm den Hals des liebeerfüllten Schwans umfasst. (†)

Eine dritte Federzeichnung zu diesem Bilde befindet sich in der Windsor-Sammlung im zweiten Bande der Raffaelzeichnungen (Grosvenor Gallery Publication, 50). Dieses merkwürdige Blatt stellt die nackte Leda stehend dar, wie sie mit beiden Armen den Schwan umarmt, ungefähr in der nämlichen Stellung wie hier auf unserm Bilde. Diese letztere Federzeichnung hat allerdings einen Raffael'schen Anflug, sodass man es Dilettanten nicht verargen darf, wenn sie dieselbe für die Arbeit des Urbinaten ansehen. Wer jedoch mit dem Geist und der Technik Sodoma's näher vertraut ist, dem, glaube ich, muss auch dieses Blatt als ein untrügliches Werk des Bazzi erscheinen. (†) Wir sehen darin einen fernern Beweis, dass der Lombarde in jenem Jahre in Rom, als er das Ledabild und die Hochzeit Alexander's mit

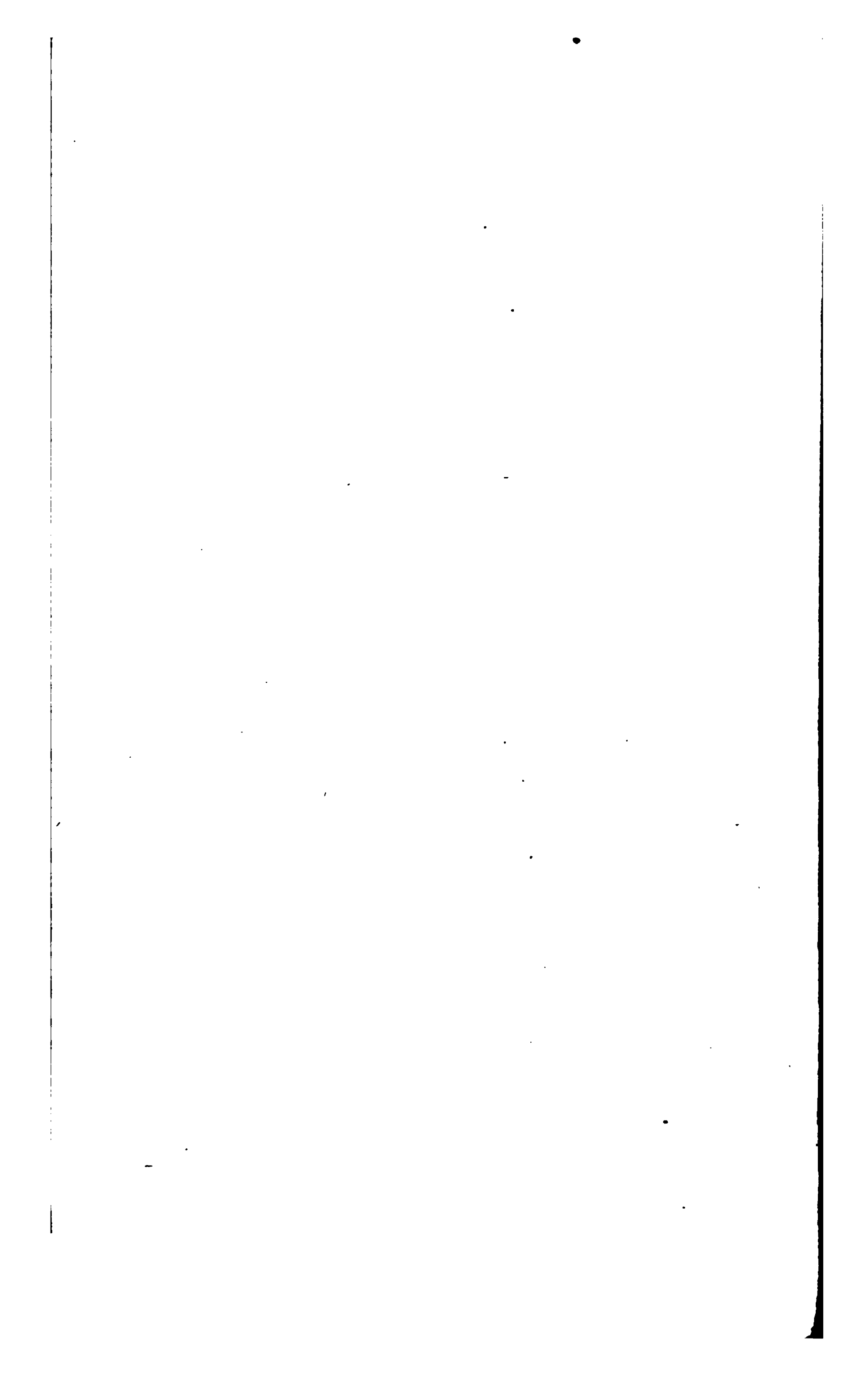


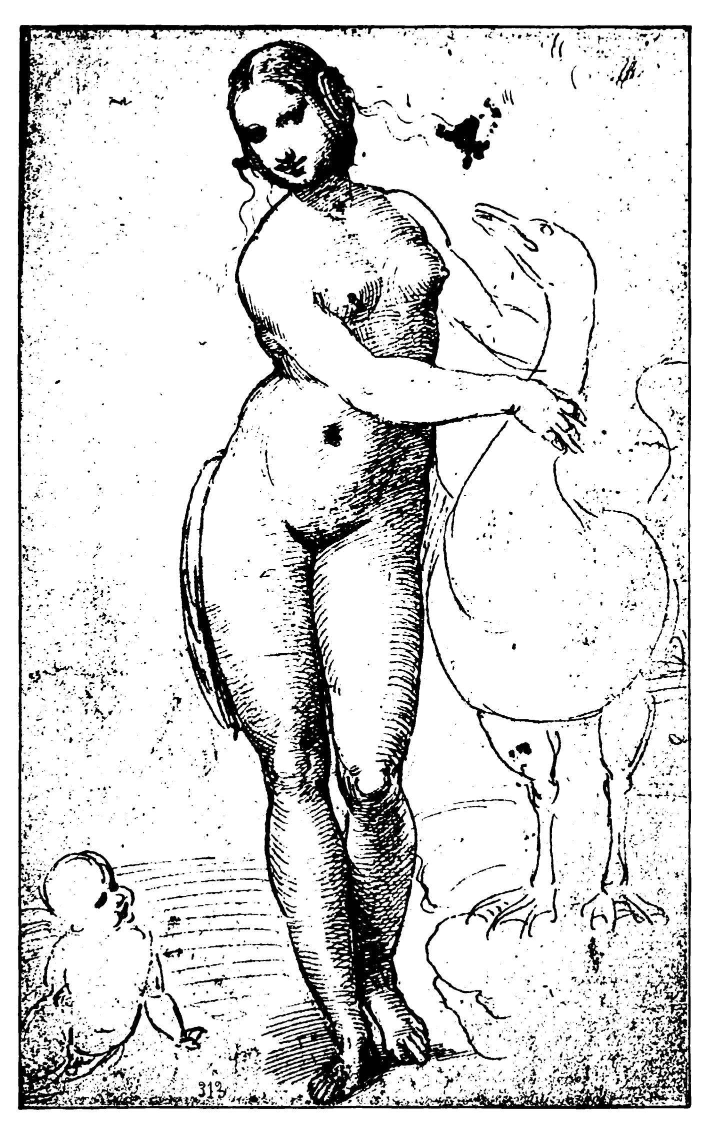
FEDERZEICHNUNG DES SODOMA, IN WEIMAR. S. 196.



FEDERZEICHNUNG DES SODOMA ZU EINEM LEDABILD,
IN DER SAMMLUNG IN CHATSWORTH.

S. 196.





SODOMA'S ENTWURF ZUM LEDABILD DER BORGHESE-GALERIE IN ROM, IN WINDSOR-CASTLE.

S. 197.

Roxane malte, zu Raffael in näherer Beziehung gestanden haben muss. Das nackte Kind z. B. neben der Leda auf dieser Windsorzeichnung ist sehr Raffaelisch oder besser Lionardisch-Raffaelisch.[1] Prüfen wir jedoch diese Federzeichnung genauer, so erkennen wir ohne Mühe an der Form der Füsse, an den vollen dicken Knien, an den mandelförmigen Augen, am durchaus unraffaelischen Kopfputz und an den spitzigen Federstrichen, die Hand und den Geist des Sodoma.[2] Die nicht ganz fehlerfreie Modellirung des Körpers ist dieselbe wie in den vorigen zwei Zeichnungen und entspricht andern Federzeichnungen und Skizzen, die in öffentlichen Sammlungen als unbezweifelte Arbeiten des Sodoma angesehen werden. Die Federzeichnung der aufrechtstehenden Roxane in der Esterhazy-Sammlung zu Budapest, sowie die Zeichnung zum Ruhebett der Roxane in der Universitätssammlung von Oxford (Katalog Robinson 177) mögen zur selben Zeit, d. h. im Jahre 1514, entstanden sein. (†)

---

[1] Zuweilen geschieht es ja, dass auch Zeichnungen seines Lehrers, d. h. Lionardo's, Raffael zugemuthet werden, wie z. B. in der Sammlung His la Salle im Louvre (Katalog des Ve Both de Tauzia, Nr. 101), wo eine Federzeichnung Lionardo's dem Raffael zugeschrieben wird.

[2] Die jedem Auge sichtbaren charakteristischen Merkmale in den Werken des Sodoma sind ungefähr die folgenden:

1) Die Hand hat bei ihm fast immer zugespitzte Finger (*dita affusolate*).
2) Sehr oft sind die Wurzeln der Finger an der Hand mit Grübchen angedeutet.
3) Das Auge ist mandelförmig.
4) Das Knie voll und stark.
5) Seine Landschaft stellt zumeist eine weite, von Gewässern durchzogene Ebene mit niedern Baumgruppen vor, welche auf der einen Seite durch einen Hügel mit reichbethürmten Ortschaften, römischen Tempeln und Bogen eingerahmt wird.

Eine vierte Federzeichnung (Grosvenor-Gallery, Nr. 50) zum Ledabild befindet sich ebenfalls in Windsor-Castle, allein nicht unter dem Namen Raffael's, sondern unter dem Lionardo's. Auf diesem Blatt ist der Kopf der Leda viermal dargestellt, in der Vorder- und in der Hinteransicht und zwar mit besonderer Rücksicht auf ihre gekünstelte Haarfrisur. (†)

Eine fünfte und zwar überaus herrliche Zeichnung zum Kopfe unserer Leda hier besitzt endlich das Museo civico in Mailand. Diese fein ausgeführte Röthelzeichnung erinnert in der Mache durchaus an die Roxanezeichnung in der Albertina und wird an Ort und Stelle richtig dem Sodoma zugeschrieben. Der Kopf hat dieselbe Haarfrisur wie die auf dem Blatt in Windsor.

Von Sodoma sehen wir im zweiten Zimmer dieser Borghese-Galerie unter Nr. 44 noch ein drittes Werk, eine heilige Familie, ein immerhin gut gemaltes Bild, aus dem jedoch die frische Lust seiner lombardischen Jugendzeit nicht mehr herausschaut.

Ausser seinen herrlichen Wandgemälden in der Farnesina, einem übel zugerichteten heiligen Christoph im Palast Spada und einem Bilde mit dem Raub der Sabinerinnen im Palast Chigi sind mir von ihm in Rom keine Werke bekannt.[1] Will man diesen geistvollen, hochbegabten Künstler, der in seinen besten Werken den Grössten an die Seite gestellt werden darf, näher kennen lernen, so muss man ihn in Siena aufsuchen: in S. Spirito, in S. Domenico, in S. Bernardino, in der städtischen

---

[1] Ein stark übermaltes Madonnenbild (Nr. 54) in der Barberini-Galerie wird dort allerdings dem Bazzi zugemuthet. Für jene Kunstfreunde, die es gesehen, wird es kaum nöthig sein, gegen eine so abgeschmackte Taufe zu protestiren. Jenes Bild gehört wahrscheinlich demselben Maler aus der Bolognesischen Schule an, der in der Doria-Galerie (Nr. 79) den Namen Lodi (soll wol Calisto da Lodi heissen?) erhielt, und der dem Innocenzo da Imola und dem Bagnacavallo nahe steht.



FEDERZEICHNUNG DES SODOMA ZUM KOPFPUTZE DER LEDA,
IN WINDSOR-CASTLE.

S. 198.

Akademie, im Palazzo publico, in Montoliveto. Auch Florenz besitzt vorzügliche Werke von ihm, darunter namentlich den herrlichen heiligen Sebastianus in den Uffizien und das Wandgemälde in Montoliveto. Als Frescomaler zumal ist Sodoma, wenn er nur will, unübertrefflich. Auch in Oberitalien befinden sich gute Werke von ihm, doch fast ausschliesslich Tafelbilder: drei davon in der Pinakothek von Turin; mehrere in Privatsammlungen in Mailand: bei Herrn Cereda-Bonomi, beim Grafen Borromeo, bei Herrn Ginoulhiac, in der Sammlung des Herrn G. Frizzoni, und ein ganz im Frans Hals'schem Sinne gemalter männlicher Kopf in der Sammlung des Herrn Giovanni Morelli; ferner die grosse sogenannte Madonna (il Madonnone) des „Lionardo da Vinci“ im Hause Melzi in Vaprio, das einzige Wandgemälde des Sodoma, das mir in Oberitalien bekannt ist, vom verstorbenen Mündler noch immer als Werk Lionardo's angesehen (M.'s Beiträge zu Jakob Burckhardt's Cicerone, S. 32). Dieses ziemlich hudelig behandelte, allein grossartig aufgefasste Frescobild gehört meiner Ansicht nach keinem andern Meister an, als unserm Sodoma, welcher es höchst wahrscheinlich während seines Aufenthalts in der Lombardei (in den Jahren 1518—21?) ausgeführt haben dürfte. (†)

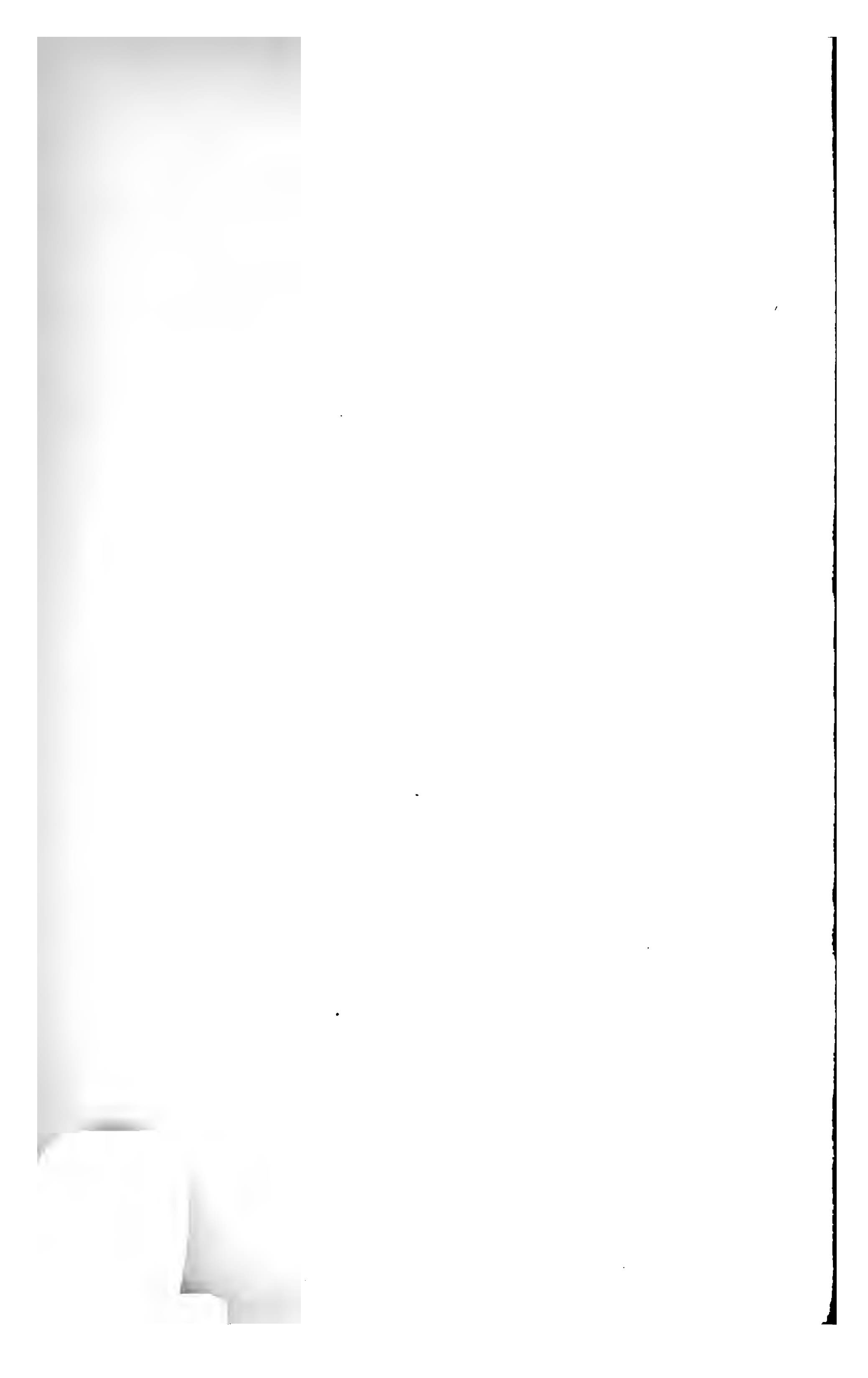
Auch die städtische Galerie von Bergamo besitzt, unter dem Namen Lionardo's, ein kleines, sehr nachgedunkeltes Madonnenbild des Sodoma Nr. 183. Im Venezianischen bin ich keinem einzigen Werk unsers Meisters begegnet, ausser einem Madonnenbild in der Sammlung Scarpa in la Motta. Es ist dies ein Rundbild, auf dem die Madonna kniend vor dem auf der Erde liegenden Christkind dargestellt ist, der kleine Johannes, von einem Engel unterstützt, beugt sich vor dem Christkind; hinter der heiligen Jungfrau Joseph. Dieses Bild, das dort dem Cesare da Sesto zugeschrieben wird, ist übrigens sehr verdorben.

Betrachtet man nun die Menge der doch so mannichfachen Werke dieses verschieden gestimmten Künstlers, so, glaube ich, werden viele Kunstfreunde mit mir zur Erkenntniss kommen, dass im grossen und ganzen Sodoma als der bedeutendste und geistvollste Maler der Lionardo-Schule angesehen werden darf. Von keinem andern der mehr oder weniger begabten Schüler und Nachahmer des grossen Florentiners werden so viele Werke dem Meister selbst zugeschrieben, als wie vom Sodoma. Lebensfroh und eitel, sorglos lustig, ja oft ausgelassen bis zur Liederlichkeit wie er war, fehlte es ihm vor allem an Ernst und an Ehrgeiz. Auch war ihm andererseits als echtem Künstler die Kunst fremd, den Leuten zu imponiren und auf Stelzen in der Welt einherzumarschiren, und wer diese Kunst nicht besitzt, der wird hier unter der Sonne entweder niemals oder wenigstens doch sehr spät zu seinem Verdienst gelangen. In den guten Stunden, in denen Sodoma seine Kräfte zusammennahm, brachte er Werke hervor, die unsere ganze Bewunderung verdienen und die auch zum Schönsten gehören, was die italienische Kunst aufzuweisen hat. Naturwüchsig wie er war, hat die Michelangeleske Strömung seiner Zeit ihn nie aus seinem Fahrwasser zu bringen vermocht. Seine weiblichen Köpfe sind, wie schon Vasari, sein Widersacher, hervorzuheben sich gezwungen sah, unübertrefflich. In einem gewissen Sinn darf Sodoma in mehrern seiner Werke neben L. Lotto und Correggio, d. h. in jene Schar hochbegabter Maler gestellt werden, welche, gleich Lionardo, vornehmlich die „Anmuth der Seele“ darzustellen bemüht waren. Man beobachte z. B. in der Ekstase der heiligen Katharina (S. Domenico in Siena) selbst die Hände, zumal die linke, der Heiligen. Sind sie nicht empfunden, wie sie etwa Correggio empfunden und dargestellt hätte? Und jene lieblichen Engelknaben über dem Bogen, gemahnen sie nicht an die des L. Lotto und auch an die des Cor-



FEDERSKIZZE ZUR HOCHZEIT ALEXANDER'S MIT DER ROXANE,
IN DER UFFIZIEN-GALERIE.

S. 201.



reggio? Dem von Vasari unwürdig behandelten Giovan Antonio Bazzi erging es wie dem bescheidenen Lotto, dem ebenso bescheidenen Moretto von Brescia, dem Bonifazio Veronese und andern trefflichen Meistern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts — seine besten Werke wurden nämlich berühmtern Zeitgenossen zugemuthet und vom Publikum als solche angestaunt.[1] Von diesen Verwechselungen sei es mir erlaubt, hier einige anzuführen. Wir haben schon oben gesehen, wie vier von den Zeichnungen zu jenem Ledabild, ebenso wie das grosse Wandgemälde in Vaprio dem Lionardo zugeschrieben werden. Andere Zeichnungen Sodoma's wurden dagegen auf Raffael getauft, so alle diejenigen (in Budapest, in der Albertina, in den Uffizien), die auf die Hochzeit Alexander's mit der Roxane Bezug haben; ebenso der schöne männliche Kopf im Britischen Museum (Braun 94) und der andere in der Albertina, während

---

[1] Von den Zeichnungen Sodoma's ist die Mehrzahl noch in Italien, und die Uffizien-Sammlung allein besitzt über ein Dutzend derselben, unter den Nrn. 105 (dem Lionardo zugeschrieben); 563, 565, 1506, 1507, 1644, 566, 1479, und in den Mappen des Kupferstichcabinets: die Nrn. 1932, 1935, 1936, 1938, 1943, 1944, 1945. Auch die Sammlung der königl. Bibliothek in Turin hat zwei Zeichnungen des Sodoma und zwei besitzt auch Herr Giovanni Morelli in Mailand. Es wird kaum nöthig sein zu bemerken, dass die Röthelzeichnung mit dem weiblichen Kopf, welche in der Liller Sammlung dem Sodoma zugeschrieben wird (Braun 43) blos Copie nach ihm sein kann.

In der Louvre-Sammlung fand ich drei echte Zeichnungen des Bazzi, unter den Nrn. 87, 88 und 94 des Reiset'schen Katalogs, während die kleinlichen Blätter unter den Nrn. 89, 90, 91, 92 und 93 von Herrn Reiset mit grossem Unrecht dem Sodoma zugemuthet werden und zwar blos deshalb, weil auf Blatt 93 der Name des (Miniaturmalers?) Antonius Vercellensis gesetzt ist. (†) Es ist dies ein anderes Beispiel, zu welch groben Irrthümern das Vertrauen auf schriftliche Documente selbst einen ergrauten Kenner führen kann. Auch die Ambrosiana in Mailand besitzt eine heilige M. Magdalena von Bazzi (Braun 191).

man in der Sammlung des Städel'schen Instituts noch immer fortfährt, das herrliche Frauenporträt (†) dem Sebastian del Piombo zu geben![1] Bei solchem Zwiespalt der Ansichten ist daher zu hoffen, dass recht bald ein der italienischen Malerschulen kundiger Mann sich auch des Sodoma erbarmen und, die Gesammtzahl seiner Werke ins Auge fassend, uns ein treues Bild seiner wahrhaft künstlerischen Personalität darbieten möge.

GIAMPIETRINO ODER GIAMPEDRINO.

Unter Nr. 15 hängt in diesem ersten Saal der Borghese-Galerie ein zwar stark beschmutztes, allein trotzdem noch immer wunderherrliches Madonnenbild, welches im Katalog ebenfalls namenlos blos als zur Schule Lionardo's gehörig eingeschrieben ist. Und in der That gemahnt uns das süsse Lächeln der Jungfrau an die Frauenköpfe Lionardo's und Sodoma's, mit welchem letztern Giampietrino, dem unserer Ansicht nach dieses Werk angehört, nicht selten verwechselt wird.[2] (†)

Spricht man von der mailändischen Malerschule vom Ende des 15. und von den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts, so wäre es wünschenswerth, dass man einen Unterschied machte zwischen den eigentlichen Schülern Lionardo's, d. h. jener wenigen, die unter seiner unmittelbaren Leitung standen, und jenen Malern, auf die der grosse Florentiner einen nur allgemeinen, mehr ästhetischen als technischen Einfluss ausgeübt hat. Wenn zu den erstern unter andern Boltraffio, Marco d'Oggiono, Salaino, Giovan Antonio Bazzi, Giam-

---

[1] Von Director W. Bode neuerdings sogar dem Jan Scorel zugeschrieben (Repertorium für Kunstwissenschaft, XII, 1. Heft, S. 72).

[2] Im Jahre 1860 galt die Lucrezia, Nr. 376, in der Pinakothek von Turin noch als Werk des Giampietrino, bis der Schreiber dieser Zeilen das schöne Bild auch dem Sodoma vindicirte. (†)

pietrino, Cesare da Sesto und vielleicht auch Francesco Napoletano[1] zu zählen sind, so gehören zu den letztern Andrea Solario, Ambrogio de Predis, Bernardino de' Conti, Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari, der Miniaturmaler Antonio da Monza und andere mehr, deren Werke man zwar kennt, deren Namen aber bisjetzt aus Documenten noch nicht ermittelt wurden.

Giampietrino wird von Lomazzo Pietro Rizzo Mi-

[1] Von diesem nicht talentlosen Nachahmer Lionardo's sind in Italien nur wenige Arbeiten bekannt und auch diese, wie es scheint, lauter Werke aus seiner Frühzeit, da Francesco schon in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Valencia sich niedergelassen hatte und wahrscheinlich Spanien nicht mehr verliess. Von diesen seinen Jugendwerken besitzt Herr Bonomi-Cereda ein mit dem Namen bezeichnetes Bildchen: die thronende Madonna mit dem Kinde, an den Seiten die Heiligen S. Sebastianus und Johannes der Täufer. Ein anderes Madonnenbildchen kam durch Tausch aus der Akademie von Venedig in die Brera-Galerie und zwar unter dem Namen des Cesare da Sesto. Nach gütiger Mittheilung des Herrn Prof. Carl Justi, des geistvollen Kenners der Kunstgeschichte Spaniens, befinden sich in Valencia mehrere Werke dieses Francesco Napoletano, das bedeutendste darunter in der Kathedrale. Dieses letztere Werk besteht aus zwölf Lionardesken Gemälden mit lebensgrossen Figuren, die sowol die innern als auch die äussern Seiten der Flügel des grossen plastischen Retablo ausfüllen. Diese Bilder, Darstellungen aus dem Leben der Maria, wurden von Francesco Neapoli (sic) in Gemeinschaft mit Paolo von Arezzo im Jahre 1506 vollendet. Die Farben in diesen Gemälden, fügt Professor Justi hinzu, sind sehr gesättigt; ein warmer brauner Ton herrscht im Vordergrund, in den Gebäuden und im Incarnat. Die Erzählung ist voll Anmuth und Heiterkeit. Im Nackten jedoch erschienen ihm beide Meister schwach. Ein Madonnenbild mit der heiligen Anna soll sich, nach Angabe desselben competenten Gewährsmannes, in der Kirche von S. Nicolas, ebendaselbst, vorfinden; ein anderes Bild, die „Vermählung der Maria", in der Kathedrale von Murcia, dürfte ebenfalls diesem Francesco Napoletano zugeschrieben werden.

lanese genannt. Weder sein Geburtsjahr noch das seines Todes sind bekannt, noch gibt es von ihm, soviel ich weiss, mit dem Namen bezeichnete Werke. Dass er unmittelbar von Lionardo herkommt, scheint mir am deutlichsten aus einer dem Lionardo selbst zugemutheten Kohlezeichnung in der Sammlung des Christ-Church College in Oxford hervorzugehen. Leider ist jene ganz vorzügliche Zeichnung, die das nackte Christkind auf dem rechten Knie seiner göttlichen Mutter ruhend darstellt, von der Stirn aufwärts durch Restauration verdorben. (†) Giampietrino malte zumeist Halbfigurenbilder, höchst selten grössere Altarwerke. Die Mehrzahl der unter seinem Namen gehenden Bilder gehört nur der Werkstatt an.[1] In den Werken seiner Frühzeit ist das Incarnat stets kalt im Ton, die Hände sehr lebendig modellirt im Gegensatz zu den stets steifen leblosen Händen bei Marco d'Oggiono, mit dem er oft verwechselt wird.[2] Auch möchte ich meine Freunde noch auf das sehr gesättigte Orangegelb in den Gemälden des Meisters aufmerksam machen, da diese Farbe für ihn sowie für seine Schule bezeichnend ist. Von diesem wahrhaft schönen Bilde hier gibt es viele alte Copien: eine davon auch in Rom, im Palast Rospigliosi; eine andere in der Münchener Pinakothek (Nr. 1047), dort früher dem Luini zugeschrieben, im neuern Katalog jedoch als Originalbild des Giovanni Pedrini (sic) angeführt.

Zu den bessern Werken des Giampietrino rechne ich neben diesem Madonnenbild der Borghese-Galerie noch ein anderes Bildchen mit demselben Gegenstande

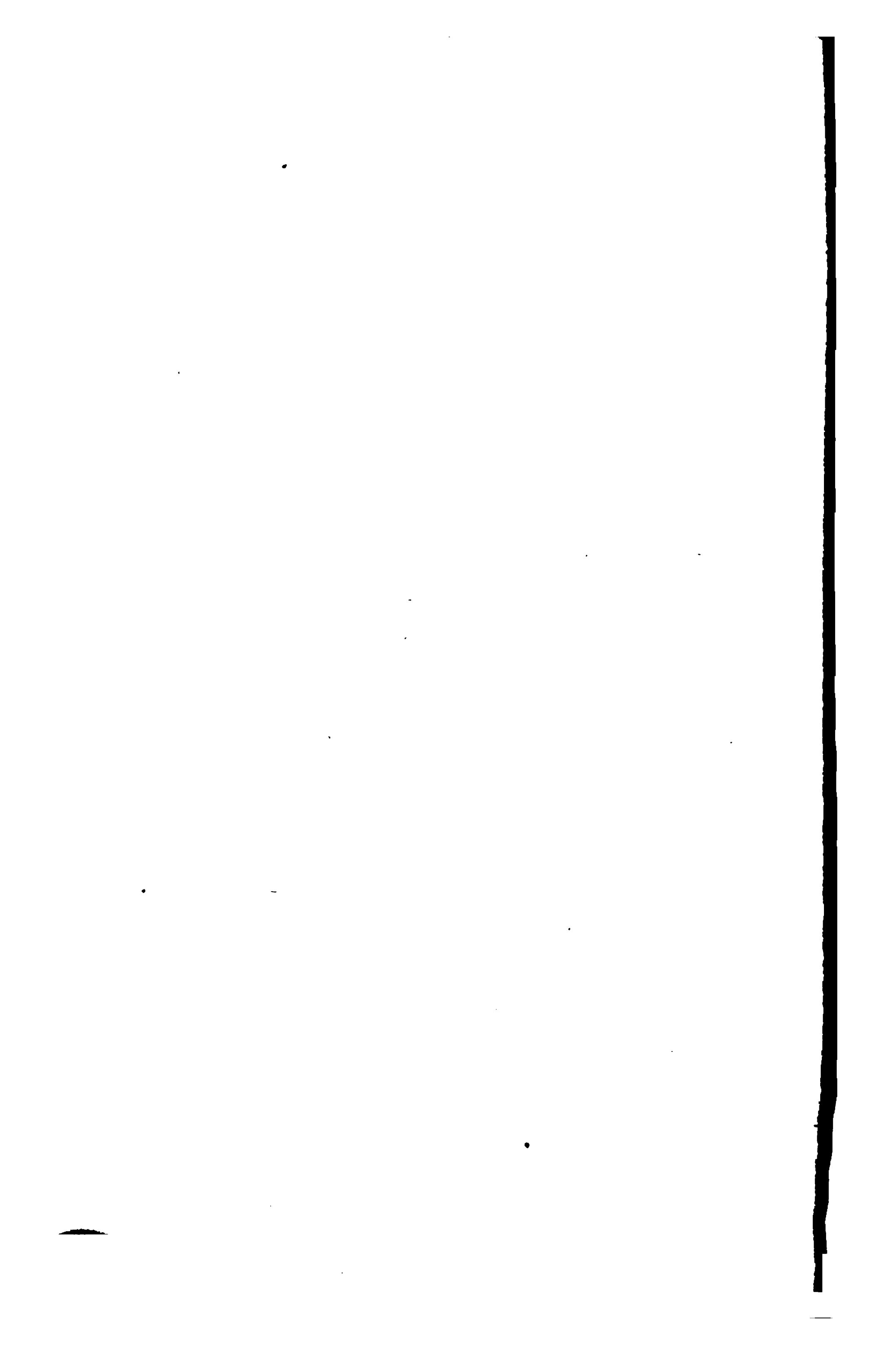
---

[1] So z. B. auch die heilige Katharina, Nr. 381 im Pitti-Palast, wo sie dem Aurelio Luini zugeschrieben wird, und ein grosses Bild in der Turiner Akademie „Ecce homo", Nr. 240. (†)

[2] So unter andern im kreuztragenden Christus (Nr. 107) der Turiner Pinakothek. (†) Einen kreuztragenden Christus von Giampietrino besitzt auch Sir Henry Layard in seiner ausgewählten Sammlung zu Venedig.



LA COLOMBINA IN DER KAISERL. ERMITAGE IN ST.-PETERSBURG. S. 205.



in der Sammlung der Villa Albani in Rom (Nr. 9), wo es dem Salaino zugeschrieben wird und auch als solches vom verstorbenen Professor Minardi besprochen wurde.[1] Es stellt die Madonna mit dem Kinde auf den Knien dar. Die heilige Jungfrau hält Veilchen in der Rechten, das Kind eine Lilie. (†)

Die vorzüglichsten Werke Giampietrino's befinden sich in Mailand: ein heiliger Rochus im Besitz von Donna Laura Visconti-Venosta; eine „Flora“ in der Sammlung Borromeo; eine herrliche Nymphe Egeria beim Marchese Brivio; zwei heilige Magdalenen, die eine in der Brera-Galerie, die andere im Museo civico; die Madonna mit dem Christkinde und dann die Jungfrau mit beiden Kindern (nach dem Lionardo'schen Carton zum Bild der sogenannten heiligen Anna im Salon carré des Louvre) in der Sammlung Poldi-Pezzoli, dort dem Cesare da Sesto zugeschrieben.

Eins der allerbesten Werke unsers Meisters jedoch besitzt der bekannte Verlagsbuchhändler John Murray in London. (†) In jenem Madonnenbildchen kommt Giampietrino dem Sodoma sehr nahe. Auch Sir Francis Cook zu Richmond hat in seiner interessanten Sammlung, unter dem Namen des Lionardo, ein Werk von Giampietrino. (†) Die sogenannte Colombina in der Ermitage zu St.-Petersburg, die früher Lionardo selbst zugemuthet wurde, nun aber den Namen Luini führt, ist nach meinem Dafürhalten ebenfalls ein untrügliches Werk Giampietrino's (†), obwol die Herren Crowe und

---

[1] Minardi, „*Scritti delle qualità essenziali della pittura*“ (Rom 1864). Minardi nennt das Bild „*di una esecuzione stentata, povera di sentimento e di sapere, mediocre del tutto*“. Da derselbe Kunstprofessor den „Medusenkopf“ in den Uffizien für ein „vorzügliches“ Werk des Lionardo da Vinci erklärte, so habe ich auch nichts gegen seine Würdigung unsers Giampietrino einzuwenden. Es ist eben das gewöhnliche Urtheil der meisten modernen Maler über alte Meister.

Cavalcaselle (II, 58) jenes Bild als eine der schönsten „Productionen“ von Andrea Solario, ja der ganzen Lionardischen Schule erklären. In diesem Bilde[1], das ich nur in der Photographie kenne, lässt sich der Meister hauptsächlich an der Form der linken Hand erkennen, welche von der bei Luini und bei A. Solario abweicht.

Zu den grössern Altarbildern des Giampietrino gehören die Tafel vom Jahre 1521 in der Kirche von S. Marino in Pavia, dort Salaïno getauft[2], (†) und das „Präsepium“ mit musicirenden Engeln in der Sakristei der Kirche von S. Sepolcro in Mailand. Die Werkstatt Giampietrino's mag vielfach besonders von niederländischen Malern, die nach dem Tode Lionardo's häufig nach Italien pilgerten, besucht worden sein. Dies beweisen uns mehrere Bilder von einem vlämisch-giampietrinischen Aussehen, wie z. B. das Porträt der Giovanna von Aragon im Braccio II der Doria-Galerie; eine ähnliche Giovanna finden wir in der Sammlung Balbi zu Genua; sowie auch die vlämische heilige Cäcilie der Münchener Pinakothek.

BOLTRAFFIO.

Von Boltraffio finden wir, wenn wir das sehr verdorbene Mauergemälde im Klostergang von S. Onofrio in Rom ausnehmen, in ganz Mittel- und Süditalien, soviel mir bekannt ist, kein einziges Werk. Das Madonnenbild in S. Onofrio, das zuerst von Doctor G. Frizzoni und, wie ich glaube mit vollem Recht, als von der Hand des Boltraffio und nicht des Lionardo erklärt wurde, ist schon an dem hohen, für Boltraffio höchst charakteristischen Oval des Kopfes der Jungfrau als

---

[1] Braun Nr. 74, unter dem Namen des B. Luini.

[2] Eine Röthelzeichnung Giampietrino's, die als Skizze zu diesem seinem Bild gedient haben dürfte, besitzt die Louvre-Sammlung, unter dem falschen Namen des Lionardo da Vinci (Braun 187). (†)

sein Werk erkennbar. In seinem gegenwärtigen Zustand ist jedoch leider dieses Frescobild als fast verloren zu betrachten. Wer den edeln Boltraffio näher kennen zu lernen wünscht, trifft seine meist kleinen Bilder in seiner Vaterstadt Mailand an: in der Sammlung Poldi-Pezzoli, im Hause del Maino, beim Grafen Sola, in den Sammlungen der Herren Frizzoni und Morelli, in der Ambrosiana (Zeichnungen); auf der Isola Bella; in Bergamo sieht man in der städtischen Galerie ein vorzügliches Madonnenbild des Meisters und ebendort bei Herrn Federico Antonio Frizzoni einen kleinen heiligen Sebastianus im Profil dargestellt. Auch die Halbfiguren von Märtyrerinnen im hintern obern Gange der Kirche von S. Maurizio zu Mailand mögen nach Cartons des Boltraffio von seinen Schülern auf die Mauer gemalt worden sein; einige von diesen Rundbildern sind von grosser Schönheit.

Das beste Werk des Meisters ist jedoch, wie ich glaube, das grosse Madonnenbild in der englischen Nationalgalerie [1], dem in der Esterhazy-Galerie zu Budapest

[1] Ausser den paar ganz vorzüglichen Pastellzeichnungen in der Ambrosiana, dort dem Lionardo zugeschrieben, kenne ich nur noch eine Zeichnung, welche man im Louvre ebenfalls dem Lionardo zuschreibt, die mir jedoch von Boltraffio herzurühren scheint. Es ist dies die Silberstiftzeichnung (Braun 176), welche einen mit Eichenlaub bekränzten Jünglingskopf im Profil vorstellt, und die dem Boltraffio zu dem obengenannten Sebastiansbildchen im Besitz des Herrn Antonio Federico Frizzoni in Bergamo gedient hat. Director Bode wolle es mir erlauben, ihm bei dieser Gelegenheit zu bemerken, dass das männliche Bildniss in der Ambrosiana, welches ihm als eine „tüchtige" Arbeit unsers Boltraffio vorkam (II, 746), mir dagegen nicht einmal der mailändischen, sondern vielmehr der Malerschule von Parma anzugehören scheint. In der Ambrosiana wird jenes Porträt allerdings dem Boltraffio zugeschrieben, allein es ist das wieder eine jener vielen willkürlichen Bilderattributionen aus dem vorigen Jahrhundert, die aus Unkenntniss oder Indolenz der Galeriedirectionen in Italien noch immer fortdauern.

die Madonna (Nr. 175) sehr nahe kommt (von Director Bode, wenn ich mich recht besinne, dem Bernardino de' Conti zugeschrieben).

MARCO D'OGGIONNO.

Von Salaino gibt es kein einziges beglaubigtes Werk, und jene Gemälde, die man ihm in den öffentlichen Galerien zumuthet, sind alle sehr fraglich. Dagegen besitzt unsere Borghese-Galerie unter Nummer 33 einen „Salvator mundi“ von der Hand des Marco d'Oggionno (1470[?]—1540[?]). Dieses fleissig ausgeführte Bildchen ist in der Nähe des Fensters aufgestellt, wodurch die Direction zu verstehen gab, dass auch sie es zu schätzen wisse. Und wie sollte sie es nicht, da ja das Bild seit beinahe drei Jahrhunderten als ein Werk Lionardo's gilt. Für ein solches hielt es schon Se. Heiligkeit Papst Paul V., der es über seinem Bett hatte aufhängen lassen und es nur mit schwerem Herzen endlich seinem Neffen, dem Cardinal Scipione Borghese, dem Gründer dieser Sammlung, überliess, nachdem des Cardinals langjährige Bemühungen, für seine damals beginnende Bildersammlung ein Werk des grossen Florentiners aufzutreiben, gescheitert waren. Das Bildchen stellt den Heiland dar, welcher mit der Rechten den Segen ertheilt und in der Linken die Weltkugel hält; Halbfiguren. Das Pendant zu diesem Bildchen ist im Besitze von Giovanni Morelli in Mailand; es stellt einen ähnlichen „Salvator mundi“ ungefähr von derselben Grösse dar und ist von der Hand Boltraffio's. Wie es scheint wurden beide Bilder zur selben Zeit von den zwei Schülern und Kostgängern Lionardo's ausgeführt. Das Kleid auf unserm Bildchen hier ist kirschroth, einer von Marco, Boltraffio und zuweilen auch von Giampietrino mit Vorliebe angewandten Farbe, der Mantel dunkelblau. Die Hand mit ihren steifen, knochigen und leblosen Fingern ist, nebst den weit

auseinanderstehenden Zygomen, charakteristisch für diesen Meister. Die zackigen Aermelfalten sowie die schwarzen Schatten und die scharfen Lichter finden sich ebenfalls in allen Werken Marco's; der Grund ist dunkel wie in fast allen Halbfigurenbildern und Porträts der lombardisch-mailändischen Malerschule. Die grössere Zahl der Werke von Marco d'Oggionno befindet sich noch immer in Mailand und im Mailändischen: in der Kirche von S. Eufemia, in der Ambrosiana, in der Sammlung Bonomi-Cereda, in der Brera-Galerie und anderwärts noch.

NICOLA APPIANI.[1]

Zeitgenosse und Nachahmer des Marco d'Oggionno war der wenig bekannte und allerdings auch wenig beachtungswerthe Nicola Appiani, von dem man ein paar Bilder in der Brera-Galerie (eine „Anbetung der Könige" und die „Taufe Christi", Nr. 84 und 85) sehen kann. Auch das Altarbild in der Sakristei der Kirche von S. Maria delle Grazie gehört dem Appiani an, wie ich glaube, und nicht dem Marco d'Oggionno, wie dort behauptet wird. (†)

Ebenso dürfte das Bild in der Turiner Pinakothek mit der „Vermählung der heiligen Katharina", Nr. 104, eher von Nicola Appiani als von Marco d'Oggionno herrühren. (†) Andere kleinere Bilder dieses untergeordneten Meisters findet man auch noch in Privatsammlungen in Mailand.

---

[1] Die zwei Bilder in der Brera sind schon im „Ritratto di Milano" des Canonicus Carlo Torre als Werke des Nicola Appiani angeführt, ob mit Recht wüsste ich nicht zu sagen, da kein mit dem Namen des Meisters bezeichnetes Bild bekannt ist. Weder Vasari noch Lomazzo erwähnen den Appiani, wol aber Carlo Amoretti auf Seite 156 seiner „*Memorie storiche sulla vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci*".

CESARE DA SESTO.

Von Cesare da Sesto ist mir merkwürdigerweise kein einziges Werk in Rom, wo er sich doch lange aufhielt, vorgekommen. In der vaticanischen Bildersammlung begegnet man allerdings einem grossen Madonnenbild mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1521 versehen, das der in der Kirchengeschichte besser als in der Kunstgeschichte bewanderte Herr Rio («*Leonard de Vinci et son école*», S. 216) für baare Münze angenommen, das jedoch jedem auch nur einigermassen mit den Werken der oberitalienischen Malerschulen vertrauten Kunstfreund als ein höchst schwaches Machwerk aus der spätern lombardisch-mailändischen Schule erscheinen wird. Die italienische Aufschrift Cesare da Sesto sowie das Datum sind evident modernen Ursprungs und von irgendeinem Fälscher darauf angebracht worden.[2] (†)

Dieses Tafelbild stellt die sitzende Madonna mit dem Jesuskinde auf dem Schose dar, das Kind hält den Gürtel der Mutter in den Händen, rechts ein heiliger Bischof, links Johannes der Täufer.

Cesare da Sesto wurde wahrscheinlich um 1480 in Sesto Calende am Lago Maggiore geboren; wann und wo er gestorben, ist unbekannt. Vasari erwähnt seiner im Band IX, 25, und sagt: „Bernazzano, ausgezeichnet in der Landschaft, allein schwach als Figurenmaler, verband sich mit Cesare da Sesto, der die Figuren gut darzustellen wusste“; und in Band XI, 274, bemerkt er noch, dass ausser Marco Uggioni (d'Oggionno) noch viele andere den Lionardo da Vinci gut nachzuahmen wussten, unter ihnen namentlich Cesare da Sesto, und citirt bei dieser Gelegenheit von ihm die „Taufe

---

[2] Auch Herr Director W. Bode (II, 751) sieht dieses Rundbild als von der Hand des Cesare da Sesto an.

Christi" [1], eine „Herodias" und ein grosses Bild mit dem heiligen Rochus. Das früheste Werk, das von Cesare da Sesto mir bekannt ist, befindet sich in der Gemäldesammlung der gräflichen Familie Borromeo in Mailand: es stellt die „Anbetung der Könige" dar. In diesem höchst interessanten Bilde, das der Meister in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts gemalt haben dürfte, treten klar die Einflüsse hervor, die der junge Lombarde in Florenz theils von Lorenzo di Credi, theils von M. Albertinelli, sowie auch in Siena von Pintoricchio in sich aufgenommen hatte.[2] Ein anderes Werk aus seiner Frühzeit möchte ebenfalls das Tondo mit der Madonna und den beiden Kindern sein, welches sich im Hause des kürzlich verstorbenen Herzogs Lodovico Melzi d'Eril in Mailand befindet, von welchem Bilde eine Copie unter dem Namen des B. Luini in den Uffizien, Nr. 1013, aufgestellt ist. Eine andere Copie jenes Tondo sah man früher auch in der Borghese-Galerie. (†)

Jener „Cesare Milanese", der um 1506 wahrscheinlich im Auftrag des kunstliebenden Castellans von Ostia, Baldo Magini (Vasari X, 222), in Gemeinschaft mit B. Peruzzi in der „Rocca" von Ostia al fresco malte (Vasari VIII, 221), dürfte wol kein anderer sein, als unser Cesare da Sesto. Während der Jahre 1507 bis ungefähr 1512 wirkte Cesare, aller Wahrscheinlichkeit nach, in Mailand und unter dem directen Einflusse des Lionardo da Vinci. Dafür zeugen, wie mir scheint, unter andern

[1] Die „Taufe Christi" befand sich 1595, nach Moriggia, im Hause des Senators Galeazzo Visconti und ist gegenwärtig im Palast des Herzogs Scotti in Mailand.

[2] Ich bitte meine Freunde, in diesem Bilde, das ich dem Cesare da Sesto vindiciren zu dürfen glaube, sich vornehmlich die diesem Meister eigenthümlichen Stellungen und Bewegungen, sowie die Form der Hand und des Ohres genau ansehen zu wollen, um von der Richtigkeit meiner Bestimmung sich zu überzeugen. (†)

seine sogenannte „Vierge aux Balances“, Nr. 465, in der Louvre-Galerie (von Passavant, II, 345, dem Salaino zugeschrieben); seine „Herodias“ (jetzt im Belvedere zu Wien); ein heiliger Hieronymus bei Sir Francis Cook in Richmond[1]; das schöne Madonnenbild, Nr. 172, der Esterhazy-Galerie in Budapest und auch die grosse Tafel „Anbetung der Könige“, jetzt im Museum von Neapel, die Cesare für eine Kirche von Messina ausführte. Alle diese hier angeführten Bilder stellen uns Cesare da Sesto als Nachahmer Lionardo's dar, wogegen das grosse Bild mit dem heiligen Rochus, das er für die gleichnamige Kirche in Mailand malte, uns einen Beweis gibt, dass später Raffael, mit dem er in Rom, nach Lomazzo, auf sehr freundschaftlichem Fusse gestanden haben soll, sein Vorbild wurde.[2] Aus einer seiner Zeichnungen im Louvre dürfen wir fast schliessen, dass ums Jahr 1520 Cesare sich noch immer in Rom befand. Jenes interessante Blatt findet sich im sogenannten Lionardo-Buch des Vallardi und führt die Nr. 6782. Auf demselben ist der von Lomazzo schon erwähnte „Kampf mit dem Drachen“ dargestellt. Auf der Rückseite des Blattes sieht man drei Figuren, und darunter auch die Mutter des Besessenen aus der von Raffael um 1519—20 ausgeführten „Transfiguration“ nachgebildet. (†)

Zu den Werken aus der spätern Zeit unsers Künstlers glaube ich die drei Tafelbilder mit der Madonna, das Christkind in den Armen haltend, und den zwei Heiligen an den Seiten, rechnen zu dürfen. Von diesen drei Bildern befindet sich eines in der Ermitage in

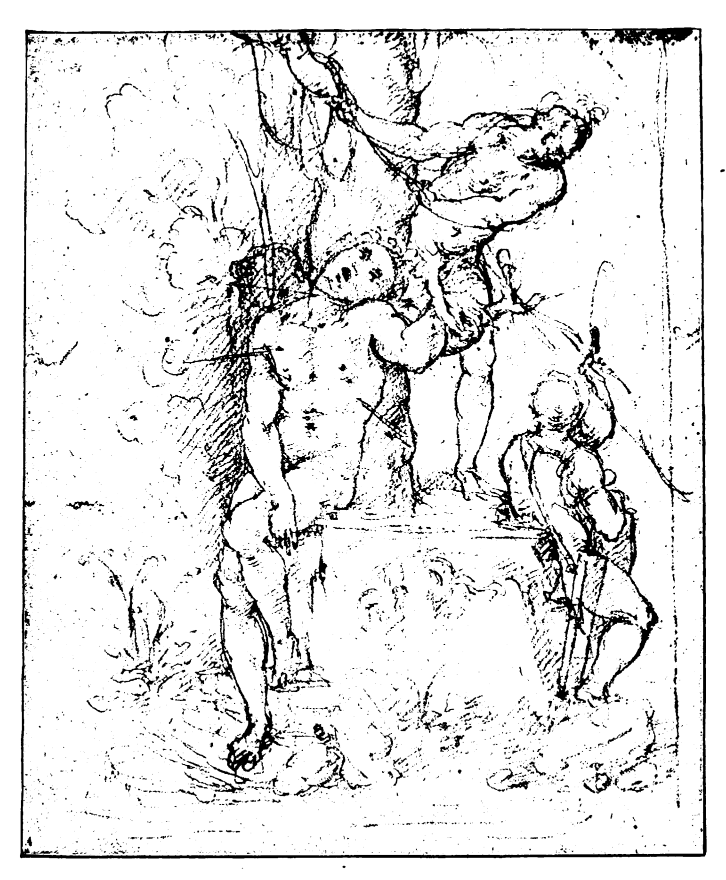
---

[1] Im Jahre 1595, als Moriggia sein Buch „La Nobiltà di Milano“ herausgab, befand sich dieses Bild bei Herrn Guido Mazenta.

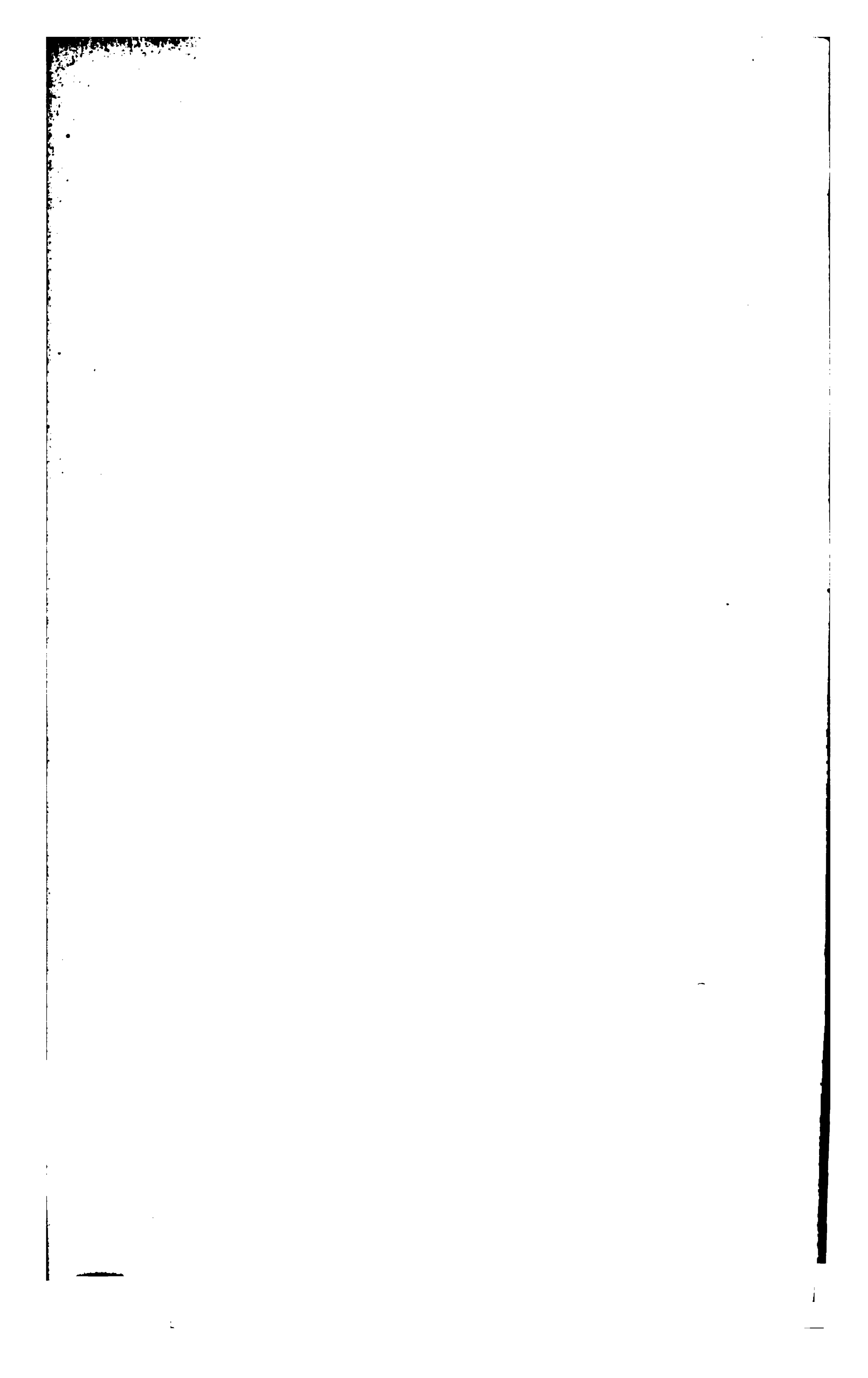
[2] Dieses grosse Rochusbild befindet sich gegenwärtig im Palast des verstorbenen Herzogs Lodovico Melzi zu Mailand.



STUDIEN DES CESARE DA SESTO ZUM CHRISTKINDE, RÖTHELZEICHNUNG, IN WINDSOR-CASTLE. S. 213.



MARTER DES HEILIGEN SEBASTIANUS, RÖTHELZEICHNUNG DES CESARE DA SESTO,
IN WINDSOR-CASTLE. S. 213.



St.-Petersburg, unter dem Namen des Lionardo da Vinci[1], ein zweites in London bei Lord Monson, und das dritte endlich, unter dem richtigen Namen des Cesare da Sesto, in der Brera-Galerie. Auf diesem letztern Bilde sieht man, ausser der Madonna mit dem Christkind und den Heiligen Joseph und Joachim an den Seiten, noch den kleinen Johannes dargestellt.

Ausser diesem besitzt die Brera-Sammlung noch ein zweites, höchst elegantes Madonnenbildchen, Nr. 323, aus einer frühern Zeit des Meisters.[2]

---

[1] Von P. Moriggia: „*La Nobiltà di Milano*“ (1595, *Libro quinto,* p. 277) als Werk des Cesare da Sesto im Besitze des Senators Galeazzo Visconti citirt: „*Una Madonna col figliuolo in braccio con San Giuseppe ed una Martire*“. Erst in einer spätern Zeit wurde also das Bild auf den Namen des Lionardo da Vinci umgetauft.

[2] Zur Belehrung der Anfänger seien hier einige Zeichnungen des Cesare da Sesto angeführt, welche zum Theil wieder dem Lionardo zugemuthet werden, so unter andern jüngst auch noch in der „*Gazette des beaux-arts*“ (*Les derniers travaux de Lionard da Vinci*) die Röthelzeichnung in Windsor mit dem an einen Baumstamm gebundenen heiligen Sebastianus mit den zwei Schergen an der linken Seite (Grosvenor Society, Nr. 86). (†) Diese Zeichnung diente dem Cesare da Sesto zu einem Wandgemälde, das, wie der oben citirte Moriggia uns berichtet, in einer Villa der Grafen Resta in der Nähe von Mailand im Jahre 1595 noch sichtbar war. Eine alte Copie jenes jetzt zu Grunde gegangenen Frescobildes befindet sich in der Galerie Malaspina in Pavia. Der Einfluss Michelangelo's ist in diesem Blatt des Cesare nicht zu verkennen. Ausser dieser Röthelzeichnung des Cesare will ich noch zweier anderer Röthelzeichnungen der Windsor-Sammlung erwähnen, welche dort ebenfalls den Namen Lionardo's führen: es sind dies zwei Kinderstudien auf einem und demselben Blatt (Grosvenor Society, Nr. 66). (†) Auch in der Sammlung des Britischen Museums sah ich unter dem Namen des Lionardo eine treffliche Zeichnung des Cesare da Sesto: ein Blatt im 16. Band mit der Bezeichnung 1862, 10, 11, 196; dasselbe enthält zwei Federzeichnungen nach der sogenannten Madonna di Casa d'Alba und auf der Rückseite den Kopf eines alten

Aus dem eben Gesagten geht hervor, dass Cesare zwar ein trefflicher Techniker, gleich allen Schülern Lionardo's, allein kein naturwüchsiger, selbständiger Künstler, wie etwa Sodoma, gewesen ist.[1]

Als Werke der Schule Lionardo's werden sodann in diesem ersten Zimmer der Borghese-Galerie noch folgende Bilder bezeichnet:

Eine allegorische Gestalt „die Eitelkeit" darstellend (Nr. 8), Copie nach B. Luini.

Ein „Ecce homo" (Nr. 17), in der Auffassung und Technik dem Andrea Solario verwandt.

Ein Halbfigurenbild, das die heilige Agatha darstellt (Nr. 32), eine spätere und schwache Copie nach B. Luini.

BERNARDINO LUINI.

Von Bernardino Luini (ungefähr um 1475 geboren, 1533 noch am Leben) selbst besitzt also diese Galerie kein Originalwerk. Ein herrliches, wenn auch von einem dichten Firnis bedecktes Bild des Meisters sieht man dagegen in der Galerie Sciarra Colonna (Nr. 43). Ich meine damit, wie man leicht errathen wird, die weltberühmte,

---

Mannes in rother Kreide. Ebenfalls unter dem Namen Lionardo's befindet sich im sogenannten Lionardo-Buch des Vallardi im Louvre ein Blatt mit Studien zu einem Madonnenbilde; unterhalb eine sitzende allegorische Figur (Nr. 6, 781, Braun 189). (†) Zwei schöne Studien zum Christkinde besitzt mit richtiger Benennung die Sammlung der königl. Bibliothek in Turin; auch die venetianische Akademie hat mehrere gute Röthelzeichnungen des Cesare da Sesto und überdies die Federzeichnung zu dessen grossem Bilde „die Anbetung der Könige" im Museum von Neapel (Perini 196).

[1] Der geistreiche „Improvisator" Andrea Sabbatini von Salerno dürfte statt des Raffael, wie Dominici uns glauben machen möchte, wol eher unsern Cesare da Sesto zum Lehrer gehabt haben. (†) Die Werke des Andrea da Salerno muss man im Museum von Neapel und in einigen Kirchen daselbst aufsuchen.

unter dem Namen „Bescheidenheit und Eitelkeit“ bekannte, dort dem Lionardo da Vinci zugeschriebene Tafel. Vielleicht dürfte „Irdische und göttliche Liebe“ eine ebenso passende Benennung sein für dieses Gemälde, welches, beiläufig bemerkt, um dieselbe Zeit wie das ungefähr denselben Gegenstand behandelnde Bild Tizian's im zehnten Saal der Borghese-Galerie entstanden sein dürfte. Auch andere Maler jener Epoche haben dasselbe, wie es scheint, damals sehr beliebte Sujet behandelt, was für die Culturgeschichte mir nicht ohne Interesse zu sein scheint. Wie schon oben angedeutet ist dieses Werk des Luini in dessen zweiter Manier, der sogenannten *maniera grigia* gemalt (von 1508—1520 ungefähr), als derselbe nämlich, von Lionardo beeinflusst, die Werke dieses Meisters studirte und sich bemühte, namentlich die Formen des Antlitzes plastischer darzustellen, als dies in seinen frühern Werken der Fall war.

Noch eines andern Bildes von Luini, das sich in Rom befindet, sei mir erlaubt hier zu gedenken: es ist dies die liebliche Madonna mit dem Jesuskind in den Armen, das liebevoll sich herabneigend eben im Begriff steht den kleinen Johannes zu küssen, ein Motiv, das von diesem Meister öfters wiederholt wurde; hinter dem Täufer die heilige Elisabeth. Dieses schön aufgefasste Bildchen hängt im letzten Saale des Palazzo Colonna, ist jedoch so arg übermalt, dass es fast ungeniessbar geworden. Auch die Corsinische Sammlung in Rom hat ein weibliches Porträt (Nr. 31), dem der Name des B. Luini angehängt wurde, was jedoch, wie ich denke, wol nur aus Versehen geschah.

In Unter- und Mittelitalien finden wir, in den öffentlichen Sammlungen wenigstens, keine andern Bilder Luini's, mit Ausnahme der stark restaurirten „Herodias“ in der Tribuna der Uffizien-Galerie und des zwar für den Meister charakteristischen, allein wenig an-

sprechenden Madonnenbildes im Museum von Neapel (Nr. 15).

Diesen nicht gerade phantasiereichen, doch höchst gewissenhaften und lieblichen Meister kann man nur in Mailand und im Mailändischen (in den Kirchen der Passione, von S. Giorgio in Palazzo, S. Maurizio, in der Ambrosiana, der Brera-Galerie, in den Sammlungen Poldi-Pezzoli und Borromeo; in Legnano, Saronno, im Dom von Como, in Lugano und anderwärts) kennen lernen. Seine Formen sind rund und etwas schwerfällig, die Füsse meist zu lang und die Hände, wie bei Giovan Bellini, zu stark und zu breit. Auch Luini steht als schöpferischer Künstler dem Sodoma weit nach.[1] Er hatte viele Schüler und Nachahmer, deren Arbeiten, sogar in der Brera-Galerie, noch immer ihm selbst zugeschrieben werden, wie, unter manchen andern, z. B. auch die Wandgemälde unter der Nr. 13 und die von Nr. 23—42. (†)

ANDREA SOLARIO.

In der Borghesischen Galerie finden wir jedoch noch ein Werk eines andern mailändischen Künstlers aus der

---

[1] Die auf uns gekommenen Zeichnungen dieses Meisters sind selten, daher mögen einige davon hier bezeichnet werden:

a) Ein Blatt mit drei getuschten Kinderstudien in der Ambrosiana (Braun 175).
b) Getuschte Zeichnung mit Gips gehöht, „den kleinen Tobias vor seinem Vater" darstellend, ebendaselbst (Braun 179).
c) Röthelzeichnung einer Madonna, ebendaselbst.
d) Die „Vertreibung aus dem Paradies", Kreidezeichnung in der venetianischen Akademie.
e) In der Uffizien-Sammlung (Kupferstichcabinet, Nr. 1940) ein aquarellirtes Blatt.
f) Auch die von Herrn Reiset nur dubitativ dem Meister selbst zugeschriebenen zwei Kinderköpfe in der Louvre-Sammlung, Nr. 237 und 238, sind meiner Ansicht nach echt.

„goldenen Zeit" und zwar ebenfalls in diesem ersten Saal, unter Nr. 42 und unter dem Namen des Andrea Solario. Es stellt Christus mit dem Kreuz und zwei grinsenden Schergen dar. Kalt in der Farbe, geleckt in der Ausführung, dunkel in den Schatten, ist es doch mit grossem Fleisse ausgeführt. Die Häscher sind carikirt und haben ein sehr vlämisches Aussehen, sodass ich keinen Augenblick anstehe, dieses Bild für die Arbeit eines Niederländers (†) zu erklären. Die Figur des Christus ist allerdings dem Solario entlehnt, allein die die Zähne zeigenden Häscher mit dem abscheulichen Daumennagel des einen sind die Zuthat eines in Italien weilenden Malers der Antwerpener Schule, wie mir scheint.[1]

Der nämliche Gegenstand wurde von Andrea Solario oft behandelt, so unter anderm in einem Bildchen der Communal-Galerie von Brescia und auf zwei Tafeln, die einst der Maler Galgani in Siena besass. In all diesen Werken ist Christus edler, würdiger aufgefasst, als in diesem Bild der Borghese-Galerie, das Colorit ist wärmer, die Farben sind pastöser aufgetragen, alles Eigenschaften, die wir in seiner trefflichen „Ruhe auf der Flucht" vom Jahre 1515 in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand bewundern.

Andrea Solario nimmt in der lombardisch-mailändischen Schule eine ganz eigenthümliche Stellung ein und ist, was Technik betrifft, vielleicht der vorzüglichste Maler derselben. Da nun über diesen Maler unter den

---

[1] Andere vlämische Copien oder Nachbildungen derart nach Solario finden wir in der Turiner Pinakothek; in der städtischen Galerie von Siena (Nr. 60); im Belvedere in Wien (Saal I, Nr. 76). Alle diese Bilder stellen die „Herodias" dar. Auch das Bild im Louvre mit dem Haupte des Täufers auf einem Präsentirteller (Nr. 397), ist, meiner Ansicht nach, (†) nichts anders als vlämische Nachbildung nach A. Solario.

Kunstschriftstellern noch immer nicht die erwünschte Uebereinstimmung herrscht, so sei mir erlaubt, bei dieser Gelegenheit mich doch weiter über ihn auszusprechen. Die Künstlerfamilie der Solari (Architekten und Bildhauer) stammte, wie auch die Familie der Lombardi in Venedig, aus dem Dorfe Solaro in der Provinz von Como, war aber schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Mailand ansässig; es erscheint daher als sehr wahrscheinlich, dass der Maler Andreas, der ums Jahr 1460 geboren sein dürfte, in Mailand selbst das Licht der Welt erblickt habe. Sein älterer Bruder hiess Christoph, war Bildhauer und Baumeister, und da er etwas buckelig war, so bekam er den Zunamen il gobbo, d. h. der Buckelige.[1]

Andreas war diesem Bruder sehr zugethan, auch scheint er ihm auf dessen Hin- und Herzügen gefolgt zu sein. Daher dürfte es wol kommen, dass die Bilder des Malers bald Andreas Mediolanensis bald Andreas de Solario bezeichnet sind; die erstere Aufschrift steht auf denjenigen Bildern, die er fern von Mailand gemalt, die zweite auf jenen, die er in Mailand selbst ausführte. Andreas wird bei allen ältern Schriftstellern auch Andreas del Gobbo genannt, woraus zu schliessen wäre, dass Christoph beim jüngern Bruder Andreas gleichsam Vaterstelle vertreten habe. Einige Kunsthistoriker verwechselten ihn mit Andrea Salaino, dem Famulus Lionardo's. Der verstorbene Otto Mündler hat in seiner trefflichen „*Analyse critique de la notice des tableaux du Louvre*“ das Verdienst gehabt, zuerst über den Charakter auch dieses italienischen Künstlers Licht zu verbreiten. Ihm sind sodann die Herren Crowe

---

[1] Villot machte in seinem Louvre-Katalog dagegen den Andrea selbst zum Buckeligen, was nicht artig von ihm war, während im neuesten Katalog der Louvre-Galerie Christoph sogar zum Vater des Andreas erhoben wird.

und Cavalcaselle gefolgt, haben jedoch in dem Kapitel, das sie diesem Maler widmen, einiges Neue hinzugefügt, das mir durchaus unhaltbar erscheint. Wer sein eigentlicher Lehrer gewesen, ist noch nicht ermittelt. In der ausgezeichnet feinen Modellirung seiner Köpfe darf man wol die Schule sehen, die er bei seinem Bruder, dem Bildhauer[1], durchgemacht hat. Kein lombardischer Maler kommt dem Lionardo so nahe wie er in der Modellirung, keiner hat in dieser Beziehung so vollendete Köpfe zu Stande gebracht, wie z. B. der des „Ecce homo“ der Poldi-Sammlung (Mailand); in der Darstellung der Hand aber bleibt Solario weit hinter Lionardo und Sodoma und selbst Giampietrino zurück. Zwei kleine Madonnenbilder, das eine in der Poldi-Sammlung, das andere in der Brera-Galerie, Nr. 310, sind die ältesten mir bekannten Werke von ihm. Dieses letztere dürfte uns auch auf den Einfluss des Bartolommeo Suardi, Bramantino genannt, schliessen lassen.[2] Im Jahre 1490 begleitete er seinen Bruder Christoph nach Venedig, und dort mag er das schöne Bildniss seines venetianischen Senators (jetzt in der National Gallery in

---

[1] Ausser dem Cristoforo gab es noch einen andern Bildhauer in der Familie der Solari, nämlich einen Pietro Solari, von dem in dem Seiteneingange zur Kirche di S. Angelo in Mailand ein mit seinem Namen bezeichnetes Hochrelief (Madonna und Kind) sich vorfindet.

[2] Die Madonna auf diesem Bilde, das früher die gefälschte Aufschrift Johannes Bellinus trug und deshalb noch von den Commentatoren des Vasari (V, 24) als Werk des Giambellino angeführt wird, hat eine alterthümliche Haube in der Art derjenigen, die Bramantino seinen Frauen aufsetzte und mit welcher auch Gaudenzio Ferrari seine weiblichen Köpfe zu schmücken beliebte. In der Sammlung des Fürsten Giangiacomo Trivulzio in Mailand sieht man andererseits ein männliches Porträt (Basrelief) von Christoforo Solari, das sehr an die gemalten Bildnisse seines Bruders Andreas erinnert.

London, Nr. 923) gemalt haben, etwa um 1492—93. In diesem Gemälde ist der Einfluss des Giambellino und mehr noch der des Antonello da Messina sichtbar; auch galt dasselbe im Hause Gavotti zu Genua, wo dieses Bild sich früher befand, als Werk des Giovanni Bellini. Im Jahre 1493 scheinen beide Brüder wieder nach Mailand zurückgekehrt zu sein. Ob nun Andreas das Altarbildchen für die Kirche von S. Pietro Martire in Murano (vom Jahre 1495), jetzt in der Brera-Galerie (Nr. 103), in Venedig selbst oder anderswo ausgeführt, bin ich nicht in der Lage anzugeben. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass er ein zweites mal die Lagunenstadt besucht und das Bild dort gemalt habe. Das Madonnengesicht in diesem Gemälde ist durchaus Lionardisch und erinnert in der Zeichnung an die Madonnen Boltraffio's, was uns vermuthen lässt, dass Solario nach seiner Rückkunft von Venedig, also in den Jahren 1493 und 1494, von dem grossen Florentiner stark beeinflusst worden sein muss. Die Herren Crowe und Cavalcaselle sehen jedoch in diesem Bilde, ausser den Lionardischen Einflüssen, auch noch den von Andrea del Verrocchio (!) und der venetianischen Schule; für sie ist dieses Gemälde ein Conglomerat von florentinischen, lombardischen und venetianischen Einflüssen; ja, der landschaftliche Hintergrund erinnert sie ganz speciell an die Landschaften des Bergamasken Previtali, der 1495 höchstens 15 Jahre gezählt haben dürfte.

Auf diesem schlüpfrigen Wege der Beeinflussungen und Analogien will ich diesen Herren nicht folgen, denn derselbe pflegt gewöhnlich entweder in ein Dorngestrüpp oder in einen Morast zu führen.

Vom Jahre 1499 besitzt die Poldi-Sammlung zwei Täfelchen mit dem Täufer und der heiligen Katharina, (Fragmente eines Triptychons), bezeichnet: Andreas Mediolanensis, also nicht in Mailand gemalt. Auch kamen die beiden Täfelchen von Venedig nach Mailand. Der

Täufer ist ganz und gar Lionardisch, die Katharina dagegen einheimisch lombardisch.[1]

Zeitlich folgt nun die kleine „Kreuzigung", Nr. 396, in der Louvre-Galerie aus dem Jahre 1503, ebenfalls Andreas Mediolanensis bezeichnet. Aus derselben Epoche ungefähr, d. h. aus den Jahren 1503—1504 mag wol auch das männliche Bildniss, Nr. 395, in derselben Galerie stammen. In neuer Zeit wurde es als das Porträt von Charles d'Amboise, des französischen Statthalters in Mailand, erklärt und merkwürdigerweise dem A. Solario blos attribuirt. Das Bild stellt einen Mann hoch in den Dreissigen dar, auf dessen Baret der Orden des heiligen Michael angebracht ist; im Hintergrund die Aussicht, die man von Mailand aus auf die beschneiten Alpen hat. Die malerische Ausführung ist fein, aber ein dichter, schmutziger Firnis lässt dieselbe kaum noch erkennen. Auch dieses Porträt mag von Solario in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Mailand ausgeführt worden sein. Vom Jahre 1505 ist auch der kreuztragende Christus beim Maler Galgani. Dieses Bild wurde wahrscheinlich gleichfalls in Mailand ausgeführt und keineswegs in Florenz, wie Calvi anzunehmen scheint, um daraus seine weitern Schlüsse zu ziehen; denn A. Solario malte in demselben Jahre 1505 das Porträt seines Freundes, des Mailänders Cr. Longoni (gegenwärtig in der National Gallery in London, Nr. 734). In dieselbe Zeit, d. h. in die mailändische Epoche, die seiner Abreise nach Frankreich vorausging, setze ich noch ein Frauenporträt im Besitze des Marchese Emmanuele d'Adda in Mailand.

In der Mitte des Jahres 1507 reiste Solario von Mailand nach Frankreich mit Empfehlungen des französi-

[1] Eine heilige Katharina in einem Bilde des Macrino d'Alba vom Jahre 1506 in der Turiner Pinakothek gemahnt lebhaft an diese Katharina des Andrea Solario.

schen Statthalters im Mailändischen, Charles de Chaumont, in Italien Ciamonte genannt, an seinen Onkel, den Cardinal Georg von Amboise, für welchen Solario dann zwei Jahre lang in Gaillon beschäftigt war. Der ehrsüchtige Cardinal, der nach dem Tode Pius' III. sich einige Zeit lang mit der Hoffnung getragen hatte die Papstwürde zu erlangen, hatte nämlich seinem Neffen, dem Stellvertreter Ludwig's XII., den Wunsch geäussert, dem berühmten Lionardo da Vinci die Ausschmückung seiner Schlosskapelle in Gaillon anzuvertrauen. Allein Lionardo war in jener Zeit so sehr mit fortificatorischen und hydraulischen Arbeiten im Mailändischen in Anspruch genommen, dass er nicht einmal die Zeit finden konnte, für König Ludwig ein Madonnenbildchen auszuführen (siehe Gaye, „*Carteggio*", II, 94—96). Chaumont sendete ihm daher statt den Lionardo den Andreas Solario, den er nach dem grossen Florentiner für den besten damals in Mailand lebenden Meister zu halten berechtigt war. Andreas vollendete seine Wandgemälde in der Schlosskapelle von Gaillon im September des Jahres 1509.

Vor seiner Abreise nach Frankreich oder gleich nach seiner Ankunft in Gaillon mag die sogenannte „Vierge au coussin vert", gegenwärtig in der Louvre-Galerie, Nr. 394, entstanden sein. Bisjetzt ist es noch nicht ermittelt, ob Solario nach vollendeter Arbeit im Schlosse Gaillon längere Zeit noch in Frankreich sich aufgehalten hat. Mir erscheint die Hypothese nicht unwahrscheinlich, dass er vor der Rückkehr in die Heimat einige Zeit auch in Flandern, wahrscheinlich in Antwerpen, dessen Malerschule damals in hoher Blüte stand und mit deren Vertretern er höchst wahrscheinlich schon in Italien nähere Bekanntschaft gemacht haben dürfte, verweilt habe. Denn gar manches seiner Gemälde, wie unter andern auch ganz besonders die „Ruhe auf der Flucht" vom Jahre 1515, sowie auch der fein ausgeführte, allein kalte „Ecce homo"

in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand, haben einen so ausgesprochen flandrischen Charakter, erinnern selbst in der violetten Farbe und auch in der Composition so sehr an die Schule von Antwerpen und namentlich an Patinir, dass sie beim ersten Anblick wie vlämische Arbeiten erscheinen.[1] Im Jahre 1515 scheint Solario wieder in Italien, wenn auch nicht in Mailand, gewesen zu sein. Dies geht aus dem eben erwähnten Bild mit der „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten" hervor, welches die Aufschrift hat: Andreas de Solario mediolanen: f. 1515.

Von dieser Zeit an wissen wir nichts mehr von ihm. Dass er das grosse Altarbild für die Kartäuserkirche bei Pavia (jetzt in der neuen Sakristei daselbst aufgestellt) nach dem Jahre 1515 gemalt, ist mehr als wahrscheinlich, zumal da es heisst, dass der obere Theil des Bildes von Solari unvollendet gelassen, durch Bernardino Campi, etwa um 1576, zu Ende geführt worden sei. (Wahrscheinlich hat Bernardino Campi den obern Theil des Bildes, der damals vielleicht gelitten hatte, blos restaurirt, da soviel mir bekannt, die Maler von oben und nicht von unten ihre Bilder zu bemalen beginnen.[2])

Durchaus unhaltbar erscheint mir auch die von G. Calvi wiederholte Behauptung, dass Andrea Solari etwa um 1513 den Andrea da Salerno nach Süditalien begleitet (von wo aus?) und in Neapel, in Gesellschaft desselben, eine Kapelle in der Kirche von S. Gaudioso gemalt habe.[3] Hier mag vielleicht eine Verwechselung mit Cesare da Sesto stattgefunden haben.

---

[1] Director W. Bode (II, 745) sieht dagegen in diesem Bilde des Solario Einflüsse von Rom. (?)

[2] In der That sieht man noch die Uebermalungen Campi's besonders an den Gesichtern der Madonna und der zwei sie bekrönenden Engel.

[3] G. Calvi, „*Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il*

Dreier männlicher Porträts des Solario möchte ich hier noch Erwähnung thun. Das eine derselben muss nach 1515 entstanden sein. Es ist dies das Bildniss, das unter dem Namen Lionardo's in der Gemäldesammlung des Herzogs Scotti in Mailand aufgestellt ist. Der dargestellte Herr hat ein feines Gesicht, einen scharfen Blick und einen sehr entschiedenen Mund. Im Hause Scotti gilt das Bild für das Porträt des Kanzlers Morone.[1] Dieser wurde aber erst im Jahre 1518, wenn ich nicht irre, zum Grosskanzler erhoben.

Das zweite Porträt besitzt Graf Castelbarco in Mailand; es soll Cesare Borgia vorstellen und wird im Haus Castelbarco dem Urbinaten zugeschrieben. Beide Gemälde sind durch Uebermalung sehr entstellt.

Das dritte, ganz vorzügliche, obwol sehr verdorbene Porträt eines vornehmen Cavaliers befindet sich im Hause Perego zu Mailand.

Von Andrea Solario ist mir nur eine einzige Zeichnung bekannt. Sie befindet sich in der venetianischen Akademie und ist die Federskizze zu seinem Bilde in der Sakristei der Certosa von Pavia. An dieser Federzeichnung sieht man, wie mir scheint, dass Andrea das Zeichnen von seinem Bruder Cristoforo (von dem in der Ambrosiana mehrere Federzeichnungen sind) erlernt hat.

---

regno dei Visconti e degli Sforza, raccolte ed esposte da S. Calvi" (Milano 1865), p. 277. An diesem Büchlein sieht man, wie ein aller Kunstkenntniss barer Documentenjäger von seinen Inductionen sich irreführen lassen kann.

[1] Hieronymus Morone, geboren 1470, starb 1529. Dieses Bildniss stellt aber einen Mann von annähernd funfzig Jahren vor. Solari müsste ihn also um 1518—20 gemalt haben. Danach könnte allerdings hier der Kanzler Morone dargestellt sein. Der Vergleich mit der Medaille scheint diese Bestimmung noch zu bestätigen.

LIONARDO DA VINCI.

Vom grossen Lionardo selbst besitzt die vaticanische Sammlung ein höchst interessantes, allein blos untermaltes Bild, den knienden und sich kasteienden heiligen Hieronymus darstellend; für Kunstforscher von höchstem Interesse, den Laien meist ein Greuel. Ausser diesem Bilde und der ebenfalls blos untermalten Tafel mit der „Anbetung der Hirten" in der Uffizien-Galerie, und dem vielfach übermalten, weltberühmten „Abendmahl" in Mailand, kenne ich kein anderes Gemälde in Italien, das man dem grossen Florentiner in allem Ernst zuschreiben dürfte.

Da in der Auffassung der grossen sowol als der weniger grossen italienischen Meister zwischen Herrn Director Bode und mir, wie wir bereits gesehen, eine ebenso breite als tiefe Kluft besteht, so werden meine Freunde auch diesmal sich nicht wundern, wenn ich die vom berliner Gelehrten (II, 668) als Arbeit Lionardo's, Nr. 73 im achten Saal dieser Borghese-Galerie, angesehene Zeichnung (weiblicher Kopf) meinerseits nur als das Machwerk eines untergeordneten Nachahmers des Bernardino de' Conti betrachten kann. Echte Zeichnungen des Lionardo gibt es, soviel mir bekannt ist, weder in Rom noch in Neapel, und von den siebenundzwanzig in der Uffizien-Sammlung ihm zugeschriebenen gehören, nach meinem Dafürhalten, kaum fünf ihm selbst an.[1] Dagegen besitzt die vene-

[1] Da über diese meine dreiste Behauptung selbst unter meinen Freunden und Gönnern gar mancher ungläubig den Kopf schütteln dürfte, sehe ich mich vor ihnen verpflichtet, hier die Zeichnungen anzugeben, die in der Uffizien-Sammlung nach meiner Ueberzeugung mit Recht den Namen Lionardo's tragen, sowie jene, die dort mit Unrecht dem grossen Florentiner zugeschrieben werden. Nach meiner Ansicht also sind echt: die Zeichnungen unter den Nrn. 423, 436, 446, 449, und endlich die Federzeich-

tianische Akademie etwa fünfundzwanzig, die königl. Bibliothek in Turin zwölf, die Ambrosiana, die vielen im sogenannten *Codex atlanticus* enthaltenen nicht mit eingerechnet, etwa zehn echte Zeichnungen des grossen Florentiners. Auf allen diesen Zeichnungen Lionardo's gehen die Strichzüge, wie schon bemerkt, von links nach rechts, denn Lionardo pflegte mit der linken Hand nicht nur zu schreiben, sondern auch zu zeichnen und nur bei Darstellung runder Körper bediente er sich zuweilen auch der rechten Hand. Will man sich von der Richtigkeit dieser meiner Bemerkung überzeugen, so beschaue man unter diesem Gesichtspunkt alle Zeichnungen im sogenannten *Codex atlanticus*; man prüfe daraufhin ferner die Zeichnungen auf den verschiedenen Manuscripten Lionardo's in Paris, in England, in Italien; man betrachte sich auch die von Dr. J. P. Richter in seinem mustergültigen Werk über Lionardo („*The literary works of Leonardo da Vinci*",

---

nung mit der Landschaft vom Jahre 1473, im ganzen also fünf; für unecht halte ich dagegen die Zeichnungen unter den Nrn.:

414 (gehört einem spätern Künstler an);
419 (Copie);
420 (viel zu schwach für Lionardo);
421 (Sodoma), Br. 448;
422 (Schülerarbeit);
424 (Copie);
425 (Schülerarbeit);
426 (Schülerarbeit);
427 (A. de Predis [?]);
428 (niederländische Copie nach Verrocchio), Br. 429;
429 (Schülerarbeit);
430 (Schülerarbeit);
431 (Schülerarbeit);
432 (Copie nach Lorenzo di Credi);
433, 434 (Nachahmungen);
435, 437 (Nachahmungen);
447 (Fälschung);
448, 450, 451 (Nachahmungen).

London 1883) mit grosser Sachkenntniss uns dargebotenen Zeichnungen, und ich zweifle nicht, dass jeder Unbefangene sich überzeugen wird, dass ich nicht unrecht habe, gegen die Masse von entweder aufs gerathewohl oder auf den sogenannten „geistigen Inhalt" hin, ja nicht selten auch ganz willkürlich dem Lionardo zugeschriebenen Zeichnungen und Gemälden zu protestiren. Die bessern von diesen sogenannten Lionardo-Zeichnungen gehören, wie wir bereits gesehen, seinen Schülern an: dem Boltraffio, dem Sodoma, dem Cesare da Sesto, dem Giampietrino, oder auch seinen Nachahmern: dem Ambrogio de Predis (Venedig), dem Bernardino de' Conti (Ambrosiana, Louvre u. a. m.); die geringern, wie z. B. dieser weibliche Kopf der Borghese-Galerie, sind Copien späterer Künstler oder auch Fälschungen und von dieser letztern Sorte gibt es nicht wenige.[1]

---

[1] Zur Belehrung für Neulinge in der Kunstwissenschaft will ich hier ein halbes Dutzend solcher, nach meiner Ansicht falscher Lionardo-Zeichnungen anführen:

1) Windsor: Federzeichnung, eine Madonna in liegender Stellung mit dem Kinde; überdies vier Kinderstudien mit einer Katze spielend (Grosvenor Gallery, Nr. 57).
2) Albertina: ein grosses Blatt, vormals in den Sammlungen Vasari und Mariette; die sechs Köpfe auf den Seiten sind echt, während der weibliche Kopf und der kleine Johannes in der Mitte des Blattes unecht sind (Braun 102—109).
3) Louvre: (*Salle aux boîtes*), Federzeichnung mit dem Profilkopf eines Jünglings, von rechts nach links gewandt; daneben Caricaturen (Katalog Reiset, 382; Fälschung. Braun 174). Man betrachte besonders die Zeichnung des Auges und der Haare.
4) Albertina: Federzeichnung mit fünf Caricaturen und zwei Profilköpfen (Braun 98).
5) Britisches Museum: Federzeichnung mit drei Caricaturen, oben der Name des Lionardo da Vinci und das Jahr 1476; von einem vlämischen Meister (Braun 49) und

Es wäre wol eine unverzeihliche Anmassung meinerseits, wenn ich als Südländer einen Nordländer und gar einen Mann in der Stellung des Herrn Director W. Bode der Oberflächlichkeit zeihen wollte; bedenke ich jedoch andererseits, welch grosses Unrecht der berliner Kunstgelehrte einem Künstler von der Bedeutung des Lionardo da Vinci zuzufügen sich angelegen sein lässt durch die von ihm mit der Zähigkeit der vollen Ueberzeugung demselben octroyirten Werke, sowol Zeichnungen als Bilder, so kann ich nicht unterlassen (und als „unparteiischer" Mann wird er hoffentlich mir dies nicht übel nehmen), bei dieser Gelegenheit öffentlich gegen solche Profanationen Protest einzulegen. Stellte man alle die von Herrn Director Bode dem grossen Florentiner zugedachten Bilder, wie z. B. die „Verkündigung" in den Uffizien, den „auferstandenen Christus" im Berliner Museum, den weiblichen Profilkopf und den unvollendeten männlichen Kopf in der Ambrosiana, die

---

ebendaselbst auch der Kopf eines alten, die Vorderzähne zeigenden Mannes; ebenfalls die Arbeit eines Vlamländers (Braun 27).

6) Britisches Museum: Allegorische Darstellung, Tuschzeichnung; das Originalblatt in der *Salle aux boîtes* im Louvre (Braun 53).

Es ist merkwürdig, wie die grossen Personalitäten der italienischen Kunst, sowol im Lande selbst als auch anderwärts, schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts den Kunstfreunden so nebelhaft vor den Augen schwebten, dass, wie wir soeben gesehen, selbst ein Vasari seinen grossen Landsmann, dessen sämmtliche Werke, sogar die unbedeutendsten, allein schon durch ihren geistigen Ausdruck fesseln, so sehr verkennen konnte, dass er ihm die zwei Zeichnungen in der Mitte jenes Blattes in seinem eigenen Besitz zuschrieb. Im Venetianischen traf dasselbe Los den Giambellino, den Giorgione u. a. m.; denn, wie in Mittelitalien Michelangelo alle seine Vorgänger in Schatten gestellt hatte, so wurden alle Augen in Venedig vom Glanze Tizian's, Tintoretto's und des Paolo Veronese geblendet.

„das Kind säugende Madonna“ in der Ermitage in St.-Petersburg u. a. m. neben die „Anbetung der Hirten“ in den Uffizien, den „heiligen Hieronymus“ im Vatican, die „Mona Lisa“ im Louvre, die „Vierge aux rochers“ ebendaselbst, so bin ich schon im voraus überzeugt, dass selbst die Freunde und Anhänger des Herrn Directors sich sträuben würden, alle diese Werke als vom Geist und von der Hand ein und desselben Meisters anzuerkennen. Herr Director Bode, dem es um die Wahrheit gewiss ebenso ernst ist wie mir, möge mir diese meine vielleicht zu heftigen Expectoration nicht übel deuten, denn sie ist gut gemeint.

Von Gaudenzio Ferrari besitzt weder Florenz noch Rom, weder Palermo noch Neapel irgendein Gemälde; es ist dies, wie mir scheint, ein fernerer Beweis, wenn auch nur ein negativer, dass dieser Künstler niemals den Apennin überschritten hat und dass somit seine behauptete Schülerschaft unter Pietro Perugino und die persönliche Freundschaft mit Raffael nur eine leere Erfindung ist, wie ich später dies zu beweisen versuchen will. Die grosse Altartafel, eine Apotheose des heiligen Bernardinus von Siena im Palast Sciarra-Colonna, dort lächerlicherweise dem Gaudenzio zugeschrieben, gehört ihm nicht nur nicht an, sondern stammt nicht einmal aus einer Malerschule Oberitaliens. Wie mir scheint, ist dies das Machwerk irgendeines Sienesen vom Ende des 16. Jahrhunderts. Die kleine Madonna mit dem Christkinde in der Capitolinischen Sammlung (Saal I, 44) verdankt, wie noch andere Bilder dort, höchst wahrscheinlich ihre sonderbare Taufe einem ergötzlichen *quid pro quo*. Man hatte nämlich, wie ich vermuthe, auf der Rückseite der Tafel den Namen „Ferrara“ angebracht, als das Bild von der Stadt Ferrara nach Rom kam, und dieser Name wurde dann von dem damaligen Galeriedirector für den des Malers Ferrari genommen. Jedem auch nur oberflächlichen Kunstver-

ständigen stellt sich jenes Bildchen auf den ersten Blick als ein Werk aus der Schule des Garofolo dar. So wenigstens sollte man meinen; dem ist aber nicht so. Der kürzlich verstorbene Professor Tommaso Minardi nahm, wie viele andere, so auch diese hergebrachte Benennung für baare Münze an und schrieb darauf hin über Gaudenzio Ferrari und die mailändische Schule. Ich würde dieses Minardi nicht gedacht haben, hätte er nicht bei seinen Lebzeiten in Rom sowol als auch im ganzen päpstlichen Staate für die grösste Autorität in der Kunstwissenschaft gegolten und gäbe es der Minardis nicht so viele auch bei uns im heiligen Russland, ja vielleicht selbst im gelehrten Deutschland. Minardi war Professor der Malerei und überdies „Fachmann“ und nicht etwa ein blosser Dilettant.

LOMBARDISCHE MEISTER.

Nun bleibt mir noch übrig, meinen Lesern das wenige mitzutheilen, was ich über die zwei mailänder Maler Ambrogio de Predis und Bernardino de' Conti zu sagen weiss.

AMBROGIO DE PREDIS.

Vor ungefähr zehn Jahren hatte ich die Freude, den Freunden italienischer Kunst den trefflichen, bisher völlig unbekannt gebliebenen Porträtmaler aus der mailändischen Schule namens Ambrogio Predi vorzustellen. Ein mit dem Namen: Ambrosius de p̃dis (predis) mẽlanensis (mediolanensis) 1502[1] bezeichnetes Bildniss des Kaisers Maximilian in der Ambraser-Sammlung zu Wien hatte mich im Jahre 1873 zuerst auf diesen von den Kunstschriftstellern bisher ver-

[1] Siehe Nagler's Monogrammisten, I, 414.



PORTRÄT DES KAISERS MAXIMILIAN VON A. DE PREDIS,
IN DER AMBRASER-SAMMLUNG ZU WIEN.

S. 230.



kannten Maler aufmerksam gemacht. Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 50) erwähnen zwar auch dieses Porträt des Kaisers, versetzen es aber in die Schönborn-Sammlung und schreiben es überdies zwar nicht dem Ambrogio Bevilacqua wie Nagler, wol aber dem Ambrogio Borgognone zu. Nachdem ich nun damals die charakteristischen Merkmale in diesem etwas übermalten Porträt des Ambrogio Preda oder Predi scharf ins Auge gefasst hatte [1], war ich in der Lage auch anderwärts

---

[1] Ich schrieb vor diesem Porträt folgende charakteristische Merkzeichen in meinem Notizbuch nieder:

a) Der schwarze Rand des obern Augenlides läuft in gerader Linie seiner äussern Spitze zu und wird da von der Spitze des Randes des untern Augenlides durch einen hellen Lichtstreifen geschieden. (Diesen Lichtstreifen zwischen der schwarzen Linie des obern Augenlides und dem accentuirten Schlagschatten desselben fand ich sodann in allen nicht übermalten Profilporträts des Ambrogio de Predis. Es ist dies also ein höchst charakteristisches Merkmal für den Meister.)
b) Die Augenwimpern sind einzeln angezeigt.
c) Die Contour der Oberlippe ist steif, die Unterlippe voll und wulstig. (In einigen gut erhaltenen Bildnissen sind die kleinen Längsfältchen darauf angegeben, so im weiblichen Profilporträt in der Ambrosiana, im Porträt eines Pagen in der Sammlung Morelli, und auch im Bildnisse des Kaisers Maximilian.)
d) Der Nasenrücken ist sehr scharf beleuchtet.
e) Auf die schwerfällig herabfallende Haarmasse sind die Lichter mit einzelnen Strichen aufgesetzt.
f) Die Kette mit dem goldenen Vlies ist in der Weise eines Miniaturmalers ausgeführt. Alle diese charakteristischen Merkmale, die mir im Profilporträt des Kaisers Maximilian aufgefallen waren, fand ich dann wieder nicht nur auf dem weiblichen Profilporträt in der Ambrosiana, sondern auch auf dem Profilporträt in der Poldi-Pezzoli-Sammlung in Mailand, auf dem Profilporträt eines alten Herrn bei Herrn Dr. Frizzoni, in den Porträts des Lodovico Sforza und seines Sohnes Maximilian im „Libro del Jesus“ der Bibliothek des Fürsten Trivulzio, und in dem vorzüglichen

Werke dieses ganz vergessenen Meisters aufsuchen zu können. Meine Nachforschungen blieben in der That nicht ohne Erfolg, und ich hatte die Genugthuung, schon im Jahre 1880, in meinem kritischen Versuch über „die Werke der italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin“ (S. 456—458), ausser dem Porträt des Kaisers Maximilian meinen jungen Freunden noch drei andere Bildnisse sowie auch eine Zeichnung anführen zu können, die zwar alle den Namen Lionardo's führten, mir jedoch als Werke von der Hand unsers Ambrogio de Predis erschienen.

In einer, ich gestehe es gern, vielleicht etwas übermüthigen Stimmung wähnte ich damit der Kunstwissenschaft, wenn auch keinen erheblichen, immerhin doch einen Dienst geleistet zu haben. Doch es sollte anders kommen. Herr Director W. Bode schien auch diese Freude mir durchaus nicht gönnen zu wollen und trat — aus Liebe zur Wahrheit, ich will ihm dies gern zugeben — meiner Behauptung mit offenem Hohn entgegen, indem er mir unter vielem andern vorwarf, den grossen Lionardo da Vinci, den er ja so gründlich studirt zu haben behauptet, mit dem trockenen lombardischen Bildnissmaler Matteo de Pretis verwechselt zu haben. Ich will gegen meinen verehrlichen Widersacher grossmüthiger sein, als er es gegen mich zu sein pflegt, und ihm daher gern verzeihen, wenn er in seiner wissenschaftlichen Kampflust den mittelmässigen calabresischen Seicentisten Matteo Preti für den Mailänder Ambrogio de Predis — der ja sowol ihm wie allen andern Kunstgelehrten unbekannt war, bevor ich ihn wieder aus dem Grabe auferweckte — genommen hat. Ich will also annehmen, dass der von ihm begangene Fehltritt nicht aus

Profilporträt desselben Massimiliano Sforza, als Herzog von Mailand dargestellt, in der Sammlung Morelli.

Mangel an Kenntniss der italienischen Kunstgeschichte herrühre, sondern blos ein *lapsus calami* war. Herr Director Bode schloss die mir ertheilte Strafpredigt mit folgenden mich überraschenden Worten: „Ein echtes und köstliches Bildniss, der sogenannten «Belle Féronnière im Louvre» nahe, ist das angebliche Bildniss der Isabella von Aragon (jetzt auch als Bianca Maria Sforza, Gemahlin Kaiser Maximilian's angesprochen) Gemahlin des Giovanni Galeazzo Sforza, welches sich neben dem des Gatten in der Ambrosiana zu Mailand befindet, um 1485.[1] Dieses Profilporträt, von höchster Einfachheit und Anspruchslosigkeit der Auffassung, ist über alle Beschreibung schön und reizend und von einer Vollendung in der Ausführung, welche, wie man glauben sollte, gar keinen andern Gedanken als an Lionardo aufkommen lässt, auch wenn es nicht alle charakteristischen Züge (?) der frühern Werke Lionardo's zeigte.[2] Dennoch hat man (d. h. Lermo-

---

[1] Gian Galeazzo Maria Sforza starb 1494, fünfundzwanzigjährig, war also im Jahre 1485 kaum 16 Jahre alt, während der auf diesem Porträt dargestellte Mann doch das Alter von ungefähr 30 Jahren zeigt. Ein bischen Weltgeschichte dürfte zuweilen selbst den Kunsthistorikern nicht schaden.

[2] In der Ausgabe seines „Cicerone" vom Jahre 1879 schreibt Herr Director Bode (626) „ein echtes, schönes Bildniss aus Leonardo's früherer Zeit besitzt der Palast Pitti, den Goldschmied (Nr. 207)". In der Ausgabe von 1884, also vier Jahre nach dem Erscheinen meines „kritischen Versuchs", schrieb derselbe Gelehrte (II, 681): „Die schlagendste Uebereinstimmung mit diesem beglaubigten Altarwerke des Ridolfo Ghirlandaio (dem Lermolieff zuerst den «Goldschmied» im Pitti-Palast vindicirt hatte), lässt auch die Bestimmung des bekannten «Goldschmieds», welcher vielbewundert als Lionardo im Palast Pitti hängt (Nr. 207) als ein Werk des Ridolfo kaum zweifelhaft erscheinen". „*Il tempo è galantuomo*", sagen die Italiener. Wenn also auch in der Bestimmung dieses von ihm früher für ein feines Jugendwerk Lionardo's gehaltenen und bewunderten Bildes Herr Director Bode durch Lermolieff sich anders belehren liess, so darf ich

lieff) dies «Wunderwerk» neuerdings einem trockenen lombardischen Bildnissmaler zugeschrieben." „Das Bild des Herzogs Giovanni Galeazzo", fährt Herr Director Bode fort, „welches sich neben dem der Gemahlin Isabella befindet, ist gleichfalls echt aber leider unvollendet, wodurch es jedoch für den Einblick in die Technik des Lionardo ein ganz besonderes Interesse hat."[1]

Verblüfft über diese derbe Zurechtweisung, die mir der berliner Kunstgelehrte wieder zutheil werden liess, wusste ich zuerst nicht recht, ob ich dem seiner Sache so sichern nordischen Kunstkenner, der mit unerschütterlichem Selbstbewusstsein mich über meine Verblendung so hart angelassen hatte, oder aber meinen eigenen langjährigen und mit so grosser Liebe und Ausdauer gepflogenen Studien eher trauen sollte? Mit gutem Gewissen entschied ich mich für das letztere, und so bin ich es nun mir selbst und meinen Glaubensgenossen in der Kunstwissenschaft schuldig, die im Jahre 1880 von mir öffentlich ausgesprochene Ansicht über das

---

die Hoffnung nicht aufgeben, dass der unbefangene berliner Gelehrte mit der Zeit und auf Grund ernsterer Studien auch das Profilporträt in der Ambrosiana nicht mehr als „Wunderwerk" des grossen Lionardo seinen Lesern vorstellen werde. Denn was sollten sonst diese von seiner Auffassung der Lionardischen Kunst denken, wenn er noch länger fortführe, auch dieses Bild eines „trockenen, handwerksmässigen" lombardischen Bildnissmalers durchaus dem grossen Florentiner zuschreiben zu wollen?

[1] Ist es auch einem Laien, wie ich bin, erlaubt, über die Maltechnik in den Bildern der alten Meister Italiens ein Wort zu sagen, so möchte ich meine verehrlichen Leser bitten, die Technik auf diesem unvollendeten Porträt in der Ambrosiana mit der Technik auf dem gleichfalls unvollendeten „heiligen Hieronymus" in der vaticanischen Galerie, sowie mit der Technik der „Anbetung der Hirten" in den Uffizien vergleichen zu wollen. Ich glaube, dass sie dann bald mit mir zur Einsicht kommen dürften, dass der Urheber des Porträts in der Ambrosiana unmöglich auch der der andern unvollendeten zwei Bilder sein kann.

ganz vorzügliche Profilporträt in der Ambrosiana, sei es nun das der Isabella, der Bianca Maria oder das einer andern Person, abermals und zwar mit Nachdruck als das Werk des Ambrogio Predi aufrecht zu erhalten.

Was das andere unvollendete Bildniss daselbst anbelangt, so ist es, nach meinem Dafürhalten, das Porträt eines unbekannten Mannes und hat weder mit Ambrogio Predi und noch viel weniger mit Lionardo da Vinci etwas zu schaffen, sondern dürfte, wie ich glaube, demselben Schüler und Nachahmer Lionardo's angehören, der die Copie der „Vierge aux rochers" in der National Gallery und die zwei dazu gehörigen Engel (im Besitze des Herzogs Giovanni Melzi in Mailand) anfertigte.[1] Damit jedoch mein verehrlicher Widersacher in Berlin sofort einsehe, dass ich weit entfernt bin, die mir von ihm, gewiss in der besten Absicht, gegebene Lection übel zu nehmen, will ich hier zu seiner Entschuldigung das Urtheil anführen, das über die Bildnisse in der Ambrosiana ein anderer und zwar ebenfalls berühmter Kenner der italienischen Kunst aus Berlin, Baron von Rumohr, vor vielen Jahren zu veröffentlichen beliebte: „Merkwürdig noch", sagt Rumohr auf Seite 73 seines Büchleins: „Drei Reisen in Italien", „merkwürdig in der Ambrosiana die Bildnisse des Lodovico Sforza (nämlich des Giangaleazzo des Herrn Director Bode) und seiner Gemahlin (der Isabella

---

[1] Vielleicht könnte man diesem unbekannten hervorragenden Nachahmer Lionardo's auch einige Zeichnungen zuschreiben, welche bisher unter dem Namen des grossen Florentiners gingen, wie unter andern die Silberstiftzeichnung mit dem weiblichen Kopf in den Uffizien (Rahmen 107, Nr. 426) (Braun 436), und eine andere Silberstiftzeichnung in der Ambrosiana (Frauenkopf mit Perlenschnur um den Hals, Dreiviertelansicht), sowie auch den jugendlichen Kopf im grossherzoglichen Schlosse zu Weimar (Braun 149) (?).

des Herrn Director Bode); er in Dreiviertelansicht, etwas violett im Tone, in den Schatten noch gedeckt, überhaupt noch von alterthümelnder Kunstart, doch fein und verstandvoll in den Formen. Seine Gemahlin geringer. Diesen Bildern gegenüber drängte sich mir die Vermuthung auf, dass Lionardo zu Mailand mit niederdeutschen Malern sich berührt, von ihnen die Oelmalerei gelernt habe, welche zu Florenz vor seiner mailändischen Reise nicht üblich, ja kaum historisch bekannt war. Hierin bestärkt mich ein allerliebstes kleines Bild beim Grafen Alberto Litta, «Madonna mit dem Kinde». (Gegenwärtig in der Ermitage zu St.-Petersburg.) Das Motiv dieses Bildes zeigt sich in einer stark retouchirten Zeichnung in der Uffizien-Galerie (?). Auch das Bild selbst hat in einigen Theilen gelitten, die Hand des Kindes die Lasuren eingebüsst, doch sieht man um so deutlicher, dass Lionardo damals die Schatten pastös unterlegte, wie überhaupt an der fein abgeriebenen Farbe, der sorgfältigen und hellen Unterlage, der Reinlichkeit und Behandlung, sehr viel Altniederländisches.“ [1]

Dass nun die beiden Porträts in der Ambrosiana schon zu den Zeiten des Cardinals Federigo Borommeo als Werke ein und desselben Meisters galten, darf uns wahrlich nicht wundern, denn die Kunstkritik, wie überhaupt jede Kritik, lag damals noch im tiefsten Schlummer und jedes Bild und jede Zeichnung, die den leisesten Anflug Lionardischer Art hatte, wurde begreiflicherweise dem Meister selbst zugemuthet. Unbegreiflich ist dagegen, dass man in Mailand in dem einen dieser beiden Bildnisse die Züge des Moro, im

---

[1] Nach meinem Dafürhalten gehört jenes niedliche Madonnenbildchen keineswegs Lionardo da Vinci an, sondern ebenfalls einem „trockenen“ lombardischen Maler, nämlich dem Bernardino de' Conti.

andern die seiner Gemahlin Beatrice d'Este erblicken wollte, während doch die Porträts sowol des Moro als seiner Ehehälfte zu Dutzenden sowol gemeisselt als gemalt in der Stadt und auf dem Lande, in Kirchen und in Privathäusern zu sehen waren. Die liebe Tradition brachte nun diese wunderlichen Taufen bis auf uns und selbst die hervorragendsten Kunstkritiker dieses Jahrhunderts, sowol die einheimischen als die fremden, nahmen dieselben mit geschlossenen Augen an. Nicht nur die Patres Amoretti und Lanzi in Italien, sondern auch Baron von Rumohr und Otto Mündler in Deutschland, ja, 40 Jahre später, selbst Herr Director W. Bode gingen, ohne sich dessen zu versehen, in die Falle, die ihnen die perfide Tradition gestellt hatte; für sie alle sind nicht nur die beiden Porträts in der Ambrosiana, sondern auch das Madonnenbild in St.-Petersburg Werke ein und desselben Meisters, nämlich des Lionardo da Vinci. Baron von Rumohr stellt jedoch und, wie mir scheint, mit vollem Recht das unvollendete männliche Bildniss in der Ambrosiana höher als das weibliche Profilporträt, das „Wunderwerk" des Herrn Director Bode. Ausser in diesem kommen jedoch die zwei berliner Kunstkritiker noch in einem andern Punkte miteinander in Collision, nämlich in der Bestimmung der Zeitepoche, in welcher die Oelmalerei in Toscana üblich wurde. Director W. Bode möchte, mit Hinweis auf seinen neuerdings entdeckten „auferstandenen Christus", beweisen, dass man schon im Jahre 1478 zu Florenz in Oel malte; Baron von Rumohr behauptet dem entgegen, dass im 15. Jahrhundert die Oelmalerei in Toscana nicht nur nicht üblich, sondern kaum historisch bekannt war. Wer von beiden ist nun auch in dieser letztern Streitfrage der Wahrheit näher gekommen? Nach meiner Ansicht der verstorbene Baron von Rumohr.

Ich denke nun in aller Kürze von den Bildern zu handeln, die ich mit Zustimmung meiner Freunde in

Mailand: der Herren Gustavo Frizzoni, Marchese E. Visconti-Venosta und des rühmlichst bekannten Bilderrestaurators Cav. Cavenaghi, als von der Hand des Ambrogio de Predis anzusehen mich berechtigt erachte. Vorher sei es mir nur noch vergönnt mitzutheilen, dass Ambrogio schon im Jahre 1482 der begünstigte Porträtmaler des Lodovico Sforza war. Dies geht aus folgendem vom verstorbenen Marchese Campori publicirten Document hervor: *A di 22 Mazo* (Mai) *1482: A Zoane Ambroso di predj de Milano (depintore) de lo Ill. S. Lud. Sforza, Braza 10 de razo alexandrino de campione de la Ex. de Madama, la quale gie dona la Ex. del nro. Sig. (Archivio di Stato in Modena; Libro: Ricordi de la Salvaroba de Castello, a. c. 65.)* Auf Deutsch heisst das: „Dem Johann Ambrosius di Predj aus Mailand, Maler des Erlauchten Herrn Ludwig Sforza, zehn Ellen vom alexandrinischen Atlas, von derselben Sorte wie der Ihrer Excellenz der Madama (d. h. der Herzogin), welche (nämlich das zehn Ellen lange Stück) ihm S. Excellenz unser Herr zum Geschenk macht."

Im Jahre 1482 war also Ambrogio de Predis bereits ein ausgelernter Maler; er dürfte somit etwa zwischen 1450 und 1460 geboren sein. Das älteste der mir bekannten Bilder von ihm ist wol das Profilporträt des Herzogs.

1. Giangaleazzo Maria Sforza, Graf von Pavia, im Besitze des Grafen Porro in Mailand.[1] (†)

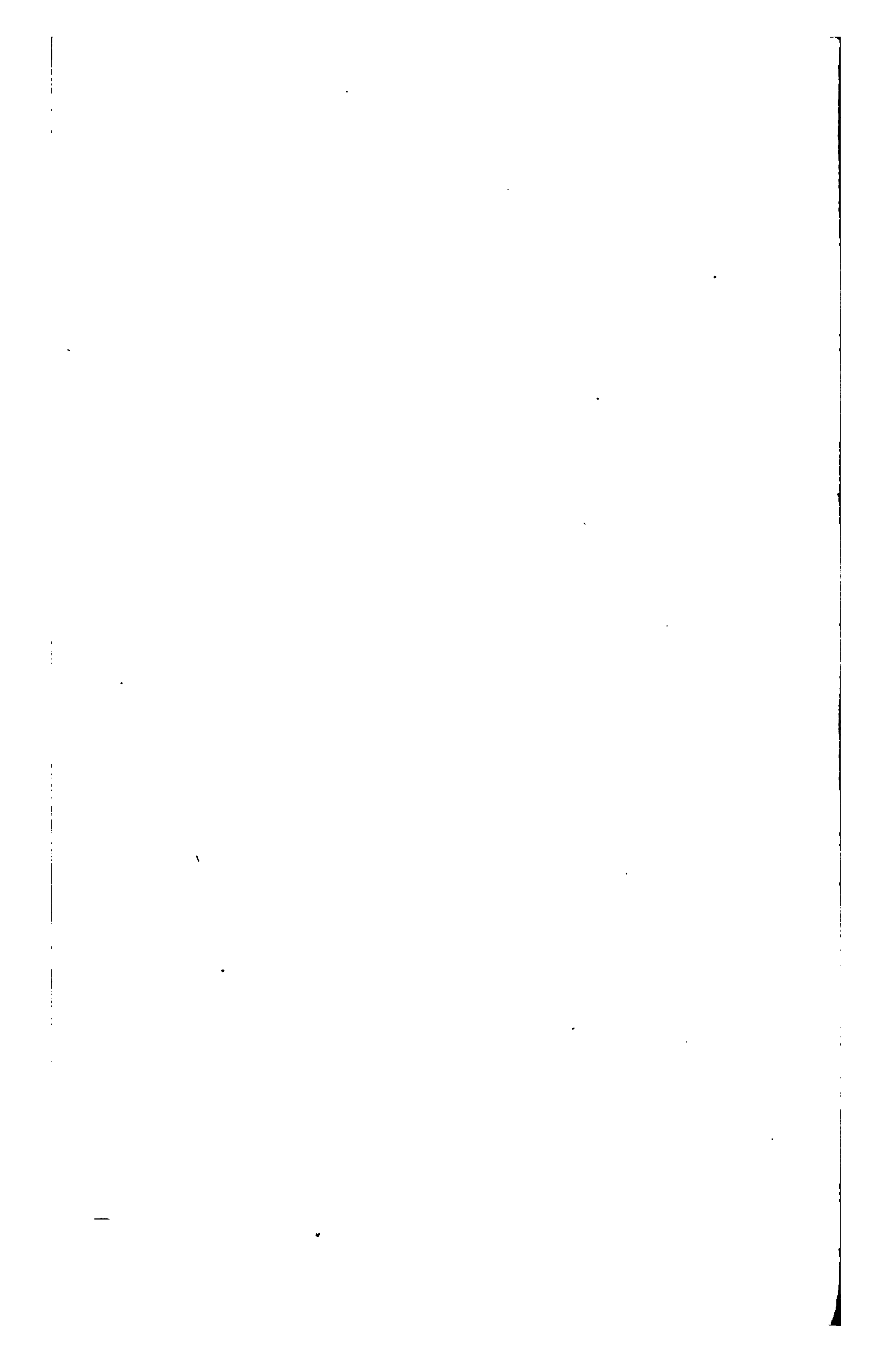
2. In derselben Epoche ungefähr dürfte auch das andere oben besprochene Profilporträt (sei es der Isa-

---

[1] Man vergleiche dieses Porträt mit der Medaille des unglücklichen jungen Fürsten. Der hier auf dem Bildnisse etwa wie ein Zwanziger aussehende Jüngling trägt einen goldenen Ring am Daumen. Wie bekannt starb Giangaleazzo 1494 in seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahre. Er heirathete 1489 Isabella von Aragon. Unser Porträt dürfte also um jene Zeit gemalt sein.



PROFILPORTRÄT EINER UNBEKANNTEN DAME AUS DEM
HAUSE SFORZA, VON A. DE PREDIS,
IN DER AMBROSIANA ZU MAILAND. S. 238.





PROFILPORTRÄT DES LODOVICO SFORZA IM „LIBRO DEL JESUS",
IN DER BIBLIOTHEK DES FÜRSTEN TRIVULZIO IN MAILAND. S. 239.

bella, wie Herr Bode meint, sei es einer andern Fürstin aus dem Hause Sforza) in der Ambrosiana entstanden sein. Der Schädel dieser hübschen höchst sympathischen jungen Frau ist nicht ganz richtig in der Zeichnung, auch fällt die Linie vom Nacken auf den Rücken zu jäh herab. Lionardo hätte sich nie solche Fehler zu Schulden kommen lassen.[1] (†)

3. Das feine Porträt des Francesco di Bartolommeo Archinto (geboren 1474, gestorben 1551), zur Zeit Ludwig's XII. Gouverneur von Chiavenna. Dieses Bild war vordem im Besitze der gräflichen Familie Archinto in Mailand und gehört gegenwärtig Herrn Fuller-Maitland in England, wie mir Dr. Frizzoni, der es dort sah, mittheilte. Es ist mit der Jahreszahl 1494 und mit der Chiffre AP (Ambrogio Preda) F. bezeichnet.

4. Die Miniatur mit dem Profilporträt des Lodovico il Moro im sogenannten „Libro del Jesus“ in der Bibliothek des Fürsten Trivulzio in Mailand. (†)

5. Die Miniatur mit dem Profilporträt des etwa fünfjährigen Massimiliano Sforza, ebendaselbst. (†) Alle die Miniaturen in diesem weltbekannten Codex werden dem Lionardo zugemuthet. Die oben von mir als *charakteristisch* angeführten Merkmale für Ambrogio de Predis dürften jedoch sogleich jeden Kunstverständigen, und unter ihnen vielleicht sogar meinen Gegner, Herrn Director W. Bode, überzeugen, dass auch diese zwei Bildnisse im „Libro del Jesus“, etwa im Jahre 1497 gemalt, dem lombardischen Meister Ambrogio angehören und keineswegs, wie man früher all-

[1] Wen dieses Porträt vorstelle will ich dahingestellt sein lassen. Was ich behaupte und worauf ich Nachdruck lege, ist: erstens, dass es nicht die Beatrice d'Este, Gemahlin des Moro, wie man sie in der Ambrosiana von alters her nennt, vorstellt, und zweitens, dass dieses hübsche Bild nicht von der Hand des Lionardo sein kann, wie man allgemein annimmt, sondern dass es ein Werk des verkannten Ambrogio de Predis ist.

gemein behauptete, dem grossen Florentiner. In diesem Codex wird nun unter andern Persönlichkeiten auch ein Messer Brunoro Preda erwähnt, welcher 1499 die herzogliche Familie auf ihrer Flucht von Mailand nach Innsbruck begleitete. Ob dieser Brunoro ein Verwandter des Malers Ambrogio war, wüsste ich nicht zu sagen, dagegen erscheint es mir als sehr wahrscheinlich, dass der in den folgenden Versen des Codex genannte Maestro Ambrosio kein anderer gewesen sein dürfte als unser Maler. „*Qui mastro Ambrosio dice: Dà de ughette al Conte, E lui con lieta fronte Dimanda del Cappone*“ u. s. w.[1] Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Maestro Ambrogio de Predis, der die Söhne des Moro im Zeichnen (damals ein Requisit der Erziehung eines vollkommenen Edelmannes) unterrichtet haben dürfte, die Prinzen im September des Jahres 1499 auf ihrer Flucht nach Innsbruck begleitete und sodann mehrere Jahre am kaiserlichen Hoflager dort verblieben sei. In Innsbruck wird er auch 1502 das Porträt des Kaisers Maximilian und das seiner Gemahlin gemalt haben.[2]

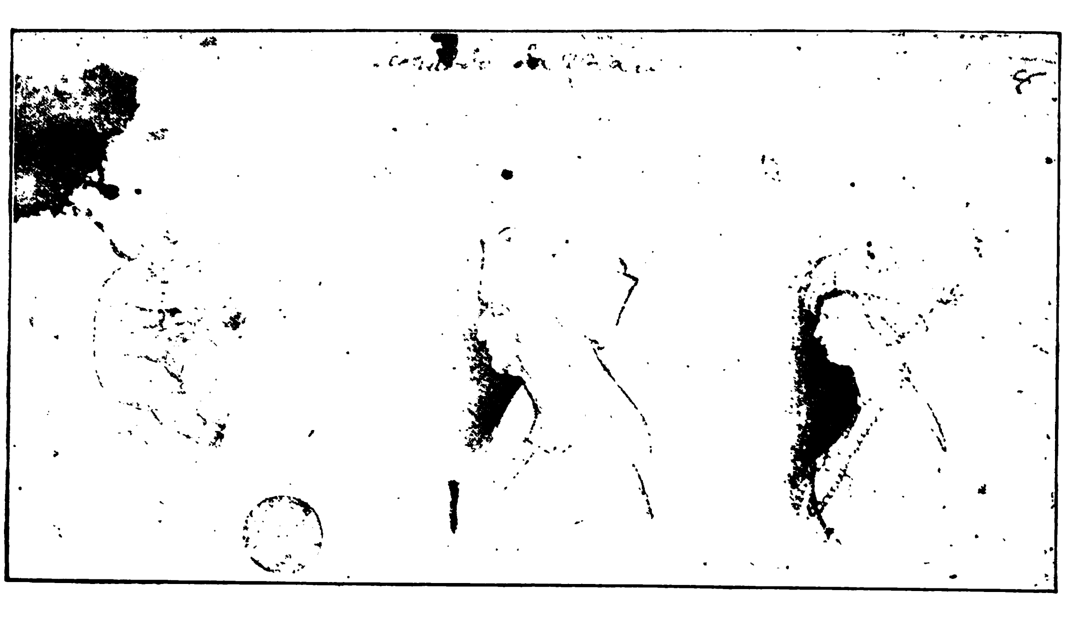
6. Das Porträt eines jungen blonden Mannes, Brustbild auf dunkelm Grunde, wie alle Bildnisse des Ambrogio de Predis. Früher wurde auch dieses Bild Lionardo zugeschrieben. Im Besitze der Familie Maggi in Mailand. (†)

7. Das Porträt eines Jünglings mit langen blonden Haaren, im Costüme eines Pagen. Vorderansicht. In der Sammlung Morelli in Mailand. Auf der Rückseite des Bildes liest man in alter Schrift: DI LEONARDO PITOR Fiorentino. (†)

---

[1] „Da sagt Meister Ambrosius — Gib Rosinen dem Grafen — Und dieser mit heiterer Stirne — Verlangt Kapaunen.“ Die Verse beschreiben nämlich den jungen Massimiliano Sforza bei Tische.

[2] Die hier reproducirte Zeichnung zu diesem Bildniss fand ich später unter dem Namen Lionardo's in der Sammlung der venetianischen Akademie.



ZEICHNUNG VON A. DE PREDIS ZU DEN PORTRÄTS DES KAISERS MAXIMILIAN UND SEINER GATTIN (1502), IN DER AKADEMIE ZU VENEDIG.

S. 240.

8. Das Porträt eines jungen Mannes mit einem Pfeile in der Hand (Sebastianus). Vorderansicht. Bei Herrn Dr. Gustavo Frizzoni in Mailand. Dieses Bild galt ehedem als von der Hand des Boltraffio.

Die eben erwähnten Werke, welche alle der frühern Zeit des Ambrogio de Predis angehören, sind hell in der Carnation und haben einen ganz eigenthümlichen Smalto, gleich dem im Profilporträt in der Ambrosiana, wogegen die folgenden Bildnisse, die der spätern Wirkungszeit des Malers (von etwa 1510—15) angehören, eine vollkommenere Modellirung und ein bräunlicheres Incarnat aufweisen. Zu diesen letztern Bildern rechne ich:

9. Das männliche Profilporträt des Francesco Brivio, Sohn des Jacopo Stefano, herzoglichen Raths und im Jahre 1514 Herr von Melegnano. In der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand, wo das Bild dem V. Foppa zugeschrieben wird.

10. Das Profilporträt eines alten vornehmen Herrn, in der Sammlung des Herrn Dr. G. Frizzoni. Auch dieses Bild galt als Werk Lionardo's und wurde im Jahre 1848 als solches von der florentinischen Akademie bestätigt. (†)

11. Das Profilporträt eines zwanzigjährigen Jünglings mit der goldenen Fürstenkette um den Hals, in der Sammlung Morelli. (†) Täusche ich mich nicht, so stellt dieses trefflich modellirte Bildniss den Massimiliano Sforza vor, welcher den herzoglichen Thron in Mailand vom Jahre 1512 bis zum Jahre 1515 innehatte.

12. Vielleicht dürfte auch das Profilporträt im Gange der Uffizien-Galerie (Nr. 30 bis), dort dem Antonio del Pollajuolo zugeschrieben, als das Werk unsers Ambrogio sich herausstellen, wenn es nämlich von der dichten Maske, die das Gesicht bedeckt, befreit würde. Der Mund scheint mir ganz in der Art des de Predis modellirt zu sein, ebenso werden wir durch die Weise, wie die Lichter auf die schwerfällig herabfallende Haarmasse

aufgetragen und wie die einzelnen Wimpern angegeben sind, an Ambrogio erinnert. Selbst die Augenpartie ist durchaus so modellirt, wie wir dieselbe auf den eben angeführten Bildnissen des Ambrogio de Predis gewahren. Dieses letztere Porträt in Florenz ist jedoch so stark übermalt, dass eine positive Bestimmung desselben mir etwas gewagt erscheint.

Wie das Jahr der Geburt, so ist auch das des Todes des Ambrogio Predi unbekannt. Er wurde wahrscheinlich von dem berühmten Miniaturmaler Christophorus de Predis, wol einem Verwandten, zuerst im Zeichnen unterrichtet.[1] Nach einigen seiner Miniaturen im „Libro del Jesus" zu schliessen dürfte Ambrogio später von der Schule des V. Foppa, im Anfange des 16. Jahrhunderts jedoch von Lionardo da Vinci stark beeinflusst worden sein. Ambrogio ist allerdings ein gewissenhafter, feiner Maler, seine Zeichnung und Modellirung sind jedoch gar oft mangelhaft, wie z. B. in der Auffassung und Darstellung der Hand; in dem Bildnisse bei Herrn Frizzoni, in dem des Gian Galeazzo Sforza beim Grafen Porro, in jenem des Archinto bei Herrn Fuller-Maitland sind die Hände plump und leblos.[2]

---

[1] Von diesem modenesischen, in Mailand ansässigen Miniaturmaler besitzt die königliche Bibliothek in Turin eine vorzügliche Miniatur, bezeichnet:

GZ. MA
DUX MDL. QVINTVS
OPVS XOFORI DE PREDIS
MVT. DIE 3. APRILIS. 1474.

Andere seiner Miniaturen befinden sich im Hause der Erben des Marchese Girolamo d'Adda in Mailand, in der Kirche Madonna del Monte bei Varese und anderwärts noch.

[2] Dieser Excurs über den Bildnissmaler des Lodovico Sforza war seit Wochen niedergeschrieben, als Herr Director W. Bode die Gewogenheit hatte, mir einen Sonderabdruck des von ihm im Heft II (1889) des „Jahrbuchs der königl. preussischen Kunstsammlungen" veröffentlichten Aufsatzes über ein im Privatbesitz

BERNARDINO DE' CONTI.

Da nun die frühern Bilder des Ambrogio de Predis eine grosse Verwandtschaft mit den spätern Porträts (von 1505 an) des Bernardino de' Conti haben, so

---

zu Berlin befindliches weibliches Profilporträt zukommen zu lassen. Indem ich es für meine Pflicht erachte, dem berliner Kunstgelehrten meinen Dank auch für seine Zuvorkommenheit auszusprechen, möge der freundliche Herr mir gestatten, ihm zugleich meine Glückwünsche hier darzubringen zu der von ihm gemachten Entdeckung des wahren Conterfeis der Bianca Maria Sforza, zweiten Gemahlin des Kaisers Maximilian. Und ich entledige mich dieser meiner Schuld gegen ihn mit um so grösserer Bereitwilligkeit, als bei der Beurtheilung dieses von ihm als Porträt der Bianca Maria bezeichneten Bildes ich diesmal die höchst seltene Genugthuung habe, nicht nur über die Persönlichkeit der dargestellten Frau, sondern sogar auch in der ästhetischen Werthschätzung des Kunstwerks mit ihm vollkommen einverstanden zu sein. Zu meiner grossen Beruhigung finden sich auch auf diesem Profilporträt der Bianca Maria in Berlin, wie die Heliogravure beweist, fast alle jene Merkmale vor, die ich auf Seite 238 als charakteristisch für Ambrogio de Predis angab. Denn abgesehen von der Zeichnung des Auges mit den einzeln angezeigten Wimpern, abgesehen von der steifen Contour der Oberlippe, abgesehen von dem scharf beleuchteten Nasenrücken und der trockenen, miniaturartigen Behandlung der Nebendinge, der Juwelen, Schnürchen u. s. w., erblicke ich, zum Glück, auf diesem Porträt der Bianca Maria auch jenen hellen Lichtstreifen am äussern Augenwinkel, welcher sowol auf dem mit dem Namen des Meisters bezeichneten Porträt des Kaisers Maximilian als auch auf dem Profilporträt in der Ambrosiana sich vorfindet — ein Lichtstreifen, den man vergebens auf den Profilbildnissen anderer gleichzeitiger italienischer Maler suchen wird. Es ist wahr, das auf dem Profilporträt der Am brosiana dargestellte weibliche Antlitz ist viel anmuthiger und geistreicher als das der Bianca Maria, wie dies Herr Director Bode richtig bemerkt, dürfte aber das nicht wol eher das Verdienst der Mutter Natur als der des Malers selbst sein? Der berliner Kunstgelehrte ist keineswegs dieser Meinung. „Der Abstand

erscheint es sehr wahrscheinlich, dass Bernardino ausser von Lionardo auch von Ambrogio de Predis beeinflusst worden sei. Es sei mir nun erlaubt, auch über diesen

---

dieses Porträts der Bianca Maria", sagt er, „von dem Profilporträt in der Ambrosiana ist so gross, wie er nur zwischen den Werken eines der grössten Maler aller Zeiten und den Arbeiten eines fleissigen, handwerksmässigen Nachfolgers sein kann". Ich bin wahrlich ein zu warmer Freund der Gedankenfreiheit, als dass ich mich durch den herben Vorwurf, den mir hier mein verehrlicher Gegner macht, aus meiner Gemüthsruhe sollte bringen lassen. Ich überlasse, wie immer, auch in diesem Falle die ästhetische Würdigung der Kunstwerke den Kunstfreunden selbst; ich kann jedoch nicht unterlassen, abermals den freundlichen Leser auf die ungeheure Kluft aufmerksam zu machen, die selbst in der ästhetischen Beurtheilung der italienischen Kunstwerke zwischen dem berliner Gelehrten und mir besteht. — Einen fernern Grund, meine Freunde zu ersuchen die italienischen Autorbestimmungen des Herrn Director Bode stets in jene Reihe von Sentenzen stellen zu wollen, die Monsieur de Pourceaugnac „*sujettes à caution*" nennen würde, liefert mir wieder der Herr Director des Berliner Museums in dieser seiner Abhandlung in welcher er mir über den Unterschied zwischen den Werken des A. de Predis und denen des Lionardo da Vinci eine Lection zu ertheilen die besondere Gefälligkeit hat, indem er mir zwei andere Bildnisse als Originalwerke vorhält, die in meinen Augen nur Copien sind. Das eine ist das Bild bei Herrn George Salting in London, welches Director Bode auf Seite 9 erwähnt; das andere ist das weibliche Profilporträt im Palazzo Pitti (Nr. 371, dort Pier della Francesca benannt). Zum Glück sah auch ich jenes Bild bei Herrn Salting und zwar nicht allein, sondern im Beisein mehrerer kunstverständiger Freunde, unter andern auch des Herrn Dr. J. P. Richter, und wenn wir alle auf den ersten Blick in jenem Bilde eine kümmerliche Copie des Profilporträts in der Ambrosiana erkannten, so konnte wahrlich keinem von uns in den Sinn fallen, dabei mit Herrn Director Bode an Ambrogio de Predis zu denken; sieht man doch ähnliche schlechte Copien von Bildnissen des zu seiner Zeit gefeierten de Predis auch im Museo civico zu Mailand und anderwärts noch. Auch soll Herr Salting nach jenem unserm Besuch sich des vermeintlichen Juwels baldmöglichst entledigt haben.

Bernardino de' Conti, den kaum gekannten mailändischen Maler, dessen Bilder gar oft in den Augen der Laien den Namen des Lionardo führen, einige Worte hier zu

---

Das andere weibliche Profilporträt, welches Director Bode auf Seite 6 seiner Abhandlung bespricht, stellt die Beatrice Sforza, Gemahlin des Moro, dar. In den Augen des berliner Directors ist auch jene langweilige Copie im Palazzo Pitti ein „schönes ferraresisches" Bild und zwar von der Hand des Lorenzo Costa. Hätte Director Bode sich das ganz vorzügliche Porträt des Bentivoglio von Lorenzo Costa, das an derselben Wand hängt, sich angesehen, so würde er schwerlich zu dergleichen im Munde eines Kunstverständigen ganz unbegreiflichen Behauptungen gelangt sein. In der Zuversicht nun, mich für immer zu entwaffen und für die Zukunft unschädlich zu machen, beruft sich der berliner Kunstgelehrte auf das Urtheil meines verstorbenen Freundes Otto Mündler, den er mit vollem Recht den „feinfühligen Kenner alter Kunst" nennt. Wenn jedoch Mündler in Gegenwart des Ambrosianabildes feinfühlig war in den Augen des Herrn Director Bode, weil er jenes Werk als von der Hand des Lionardo erklärte, wie kommt es, frage ich, dass derselbe feinfühlige Kenner alter Kunst vor dem Porträt der sogenannten „Donna velata" im Pitti-Palast für Herrn Director Bode auf einmal aufhört „feinfühlig" zu sein? Meine freundlichen Leser müssen nämlich wissen, dass jenes herrliche Raffaelbild im Palast Pitti vom berliner Director für eine Copie und zwar für die eines spätern Bolognesen erklärt wird. (Cic. II, 704.) Mündler aber, der feinfühlige Kenner alter Kunst, dachte ganz anders über jenes weibliche Bildniss. „Mir erneuerte sich", sagt er (Beiträge zu J. Burckhardt's Cicerone, 41), „so oft ich das Bild wiedersah, der erste Eindruck: «Raffael» ruft jeder Pinselstrich, und welchem Autor als ihm gelang dieser unerreichbare Adel und dieser Zauber? Das linke Auge, unter anderm, ist ein wahres Wunder von Zeichnung, von Helldunkel und von malerischer Behandlung." Und Otto Mündler war nicht nur feinfühlig, weil die Natur ihn mit den Gaben eines Künstlers beschenkt hatte, sondern auch weil er eine allgemeine ästhetische Bildung besass, eine Bildung, die leider so vielen Kunstkennern unserer Tage ganz und gar abgeht. Mir ward das Glück, den trefflichen, von mir hochgeschätzten, feinfühligen Kunstforscher aus Bayern gewiss ebenso gut, wenn nicht viel-

sagen. Kein Kunstschriftsteller, ausgenommen die wenig zuverlässigen Lomazzo und Orlandi, berichet uns über diesen Meister. Derselbe soll ein Pavese gewesen sein

---

leicht besser als Herr Director Bode zu kennen, denn ich verlebte zwei volle Jahre in Paris im vertrautesten Umgange mit ihm und wir machten zusammen unsere Studien in der Louvre-Galerie zu einer Zeit, als der berliner Director, der Glückliche, wahrscheinlich noch in den Windeln lag und weder von Lionardo noch von Raffael träumte. Ich kann daher ihm mit gutem Gewissen bezeugen, dass zu seiner Zeit, d. h. vor etwa 40 Jahren kaum ein anderer Kunstfreund mit der italienischen Kunst so vertraut war wie Mündler, was jedoch den braven Mann nicht abhielt, mit bewunderungswürdiger Bescheidenheit auch von andern, weniger competenten Kennern als er war, wenn der Enthusiasmus ihn zuweilen zu Fehltritten verleitet hatte, sich eines Bessern belehren zu lassen. Denn, wie alle Menschen von feinerm Schrot und Korn, so war auch Mündler ein abgesagter Feind aller Stelzenlauferei. Stets lernbegierig kam es ihm nie in den Sinn, andern das vordociren zu wollen, was er selbst nicht wusste. Ich bin daher überzeugt, dass, weilte Mündler noch unter den Lebenden, er es für seine heilige Pflicht gehalten hätte, die von ihm begangenen und im damaligen Zustande der Kunstwissenschaft sehr verzeihlichen Irrthümer durch ein offenes Bekenntniss wieder gut zu machen, und dass er somit heutzutage weder das Profilporträt in der Ambrosiana, noch das Wandgemälde in Vaprio (il Madonnone), noch die „Vierge aux rochers“ in der Londoner National Gallery immerfort noch als Werke Lionardo's ansehen würde. Denn seit jener Mündler'schen Zeitepoche hat ja doch die Kunstwissenschaft, und wenigstens dies wird Herr Director Bode mir nicht bestreiten wollen, wenn auch nicht sehr grosse, immerhin doch Fortschritte gemacht, und zwar nicht nur in der Kenntniss der holländischen Malerschulen, in denen ja, wie bekannt, der berliner Kunstgelehrte so manchen Lorberkranz sich gepflückt hat — nein, auch das Studium der Kunstschulen Italiens, mit Erlaubniss meines verehrlichen Widersachers, ist nicht zurückgeblieben und hat zu mancher Eroberung geführt: Eroberungen, die zwar, wie dies in fast allen Wissenschaften zu geschehen pflegt, von vielen Seiten noch immer bestritten werden, welche aber in der Mehrzahl, wie ich denke, die harte Prüfung siegreich bestehen dürften.

und als solcher dürfte er wol seine erste künstlerische Erziehung dem Vincenzo Foppa oder dem Civerchio verdanken. Das röthlich-braune Incarnat sowie auch das Faltensystem auf seinem Bilde vom Jahre 1496 in der Brera-Galerie deuten wenigstens auf die Schule Foppa's hin. Später jedoch muss Conti, in Mailand ansässig, theils von Lionardo theils von Ambrogio de Predis beeinflusst worden sein. Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 67) fertigen diesen lombardischen Maler kurz ab, indem sie ihn ohne weiteres als einen Schüler ihres Zenale uns vorstellen und sodann einige wenige Werke von ihm anführen, nämlich das mit dem Namen bezeichnete Porträt eines Prälaten im Berliner Museum vom Jahre 1499; eine das Kind säugende Madonna in der Münchener, ehemals Schleissheimer Galerie; eine „Wiederholung" davon in der städtischen Sammlung von Bergamo; eine „Vermählung der heiligen Katharina" ebendaselbst, und endlich ein Madonnenbild in der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand. Das Madonnenbild in München ist nach meiner Ansicht eine alte Copie, und die beiden Bilder in Bergamo können doch wol nur als Atelierwerke des Meisters angesehen werden; die Aufschrift mit dem Jahre 1501 auf dem einen derselben wurde schwerlich vom Maler selbst darauf gesetzt. Dem Beispiele seiner bewährten Führer, der Herren Crowe und Cavalcaselle, folgte auch diesmal Herr Director Bode und schilderte daher mit einigen geringschätzigen Bemerkungen den Conti als einen ganz untergeordneten Meister. Ueber die ästhetische Werthschätzung von Kunstwerken liesse sich gar vieles sagen, denn, wie die Peripatetiker richtig bemerkten: *omne quod recipitur ad modum recipientis recipitur.* Stellen wir daher lieber, unserer materialistischen Methode folgend, vorerst die charakteristischen Zeichen fest, nach denen die Werke, sowol Gemälde als Zeichnungen, auch dieses Meisters sich von denen anderer

gleichzeitiger mailändischer Maler, und zumal Lionardo's da Vinci, mit dem Conti besonders in seinen Zeichnungen verwechselt wird, unterscheiden lassen.

1) In seinen Bildern aus dem 15. Jahrhundert, wie in der grossen Altartafel der Brera-Galerie, ehedem dem Zenale zugeschrieben, und auch im Prälatenporträt vom Jahre 1499 im Berliner Museum, ist die Carnation röthlich; in seinen spätern Werken, wie in dem Bildnisse vom Jahre 1505 bei der Gräfin d'Angrogna in Turin, in dem weiblichen Porträt bei Herrn A. Morrison in London, in der das Kind säugenden Madonna in der Ermitage in St.-Petersburg ist dagegen das Incarnat kalt und hell und von einem Smalto, der an die Porträts aus der ersten Wirkungszeit des Ambrogio de Predis erinnert.

2) Die Antihelix des Ohres ist bei ihm sehr breit, sodass dadurch das Ohrloch schmal wird.

3) Der Schlagschatten des Auges an der Nasenwurzel ist scharf angezeigt.

4) Die Haarmasse an den weiblichen Köpfen ist glatt über die Schläfe gezogen.

5) Die Finger sind unschön in ihrer Bewegung, ähnlich denen an den Händen des Antonio del Pollajuolo, und die Nägel daran kurz und breit.

6) Seine Zeichnungen sind fast alle fleissig und zierlich mit dem Silberstift ausgeführt, die Striche gehen nicht, wie bei Lionardo, von links nach rechts sondern von rechts nach links.

7) Der Mund ist bei ihm weniger hart als in den Porträts des Ambrogio de Predis.

Demnach dürften folgende Werke, meiner Ansicht nach, dem Bernardino de' Conti zugeschrieben werden:

1) Die grosse Altartafel (Nr. 499) in der Brera-Galerie. Auf derselben ist die thronende Jungfrau mit dem Kinde und den vier Kirchenvätern (Caricaturen Lionardischer Köpfe) nebst der am Fusse des Thrones knienden Familie des Lodovico Sforza dargestellt. Dieses



MADONNA VON BERNARDINO DE' CONTI, IN ST.-PETERSBURG. S. 249.

Bild galt vor Zeiten in Mailand für ein Werk des Lionardo da Vinci, wurde sodann, als es in die Brera-Galerie versetzt ward, ohne allen Grund auf Bernardino Zenale getauft, ungefähr auf dieselbe Weise, wie in Berlin das Giovanni Santi-Bild des Herrn Rumohr auf einmal in ein Hauptwerk des Timoteo Viti verwandelt wurde. Gegenwärtig führt es seinen richtigen Namen, d. h. den des Bernardino de' Conti. (†)

2) Das sogenannte Selbstbildniss des Lukas von Leyden in der Uffizien-Galerie, Nr. 444, scheint mir eher eine alte Copie als Originalbild des Bernardino de' Conti zu sein. (†)

3) Das grosse weibliche Porträt bei Herrn A. Morrison in London. Dieses Bild war ehedem im Hause Castelbarco in Mailand und galt dort für ein Werk Lionardo's. (†)

4) Das mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1505 bezeichnete Porträt des Catellanus Trivulcius bei der Gräfin d'Angrogna in Turin.

5) Die niedliche, das Kind stillende Madonna, einst im Hause Litta zu Mailand, jetzt in St.-Petersburg. Dieses Bild ging und geht noch immer unter dem Namen Lionardo's da Vinci. Charakteristisch auf diesem Gemälde sind die kleinen breiten Nägel, sowie auch das Incarnat und das glatt über die Schläfe der Jungfrau gestrichene Haar. (†)

6) Das Madonnenbild in der Poldi-Pezzoli-Sammlung.

Von den vielen Zeichnungen des Bernardino de' Conti, die unter dem Namen Lionardo's in den öffentlichen Sammlungen uns vorgestellt werden, will ich ebenfalls hier etliche anführen, auf dass meine Freunde sich von der Richtigkeit meiner Behauptungen überzeugen mögen, gilt doch bei allen ernsten Forschern der Grundsatz, dass das was man behauptet in der Wissenschaft keinen Werth haben kann, wenn man nicht in der Lage ist, es durch triftige Gründe zu beweisen.

7) Die Profilzeichnung des Kopfes des jungen Massimiliano Sforza, eine Studie zu Conti's grossem Altarwerk (Nr. 499) in der Brera-Galerie. Diese Zeichnung, die wir hier reproduciren, damit der Leser auch die charakteristische Form des Ohres mit der breiten Antihelix sich merken könne, befindet sich unter dem Namen Lionardo's in der Ambrosiana. Braun hat dieselbe unter Nr. 38 photographirt. (†)

8) Die grosse Silberstiftzeichnung im Britischen Museum, Braun 45, unter dem Namen Lionardo's. Es ist dies ebenfalls eine Studie zum Madonnenbilde Conti's in der Brera-Galerie. (†)

9) Der männliche Kopf, Dreiviertelansicht, Silberstiftzeichnung im Louvre, ebenfalls unter dem Namen Lionardo's, Braun 169. (†)

10) Der Lionardeske Kopf eines alten Mannes im Britischen Museum, Vol. 36, P. p. 1, 35. (†)

11) Der herrliche männliche Kopf, Silberstiftzeichnung, Nr. 39, unter den Lionardo-Zeichnungen im Kataloge der an guten Zeichnungen reichen Sammlung des Herrn John Malcolm in London. (†)

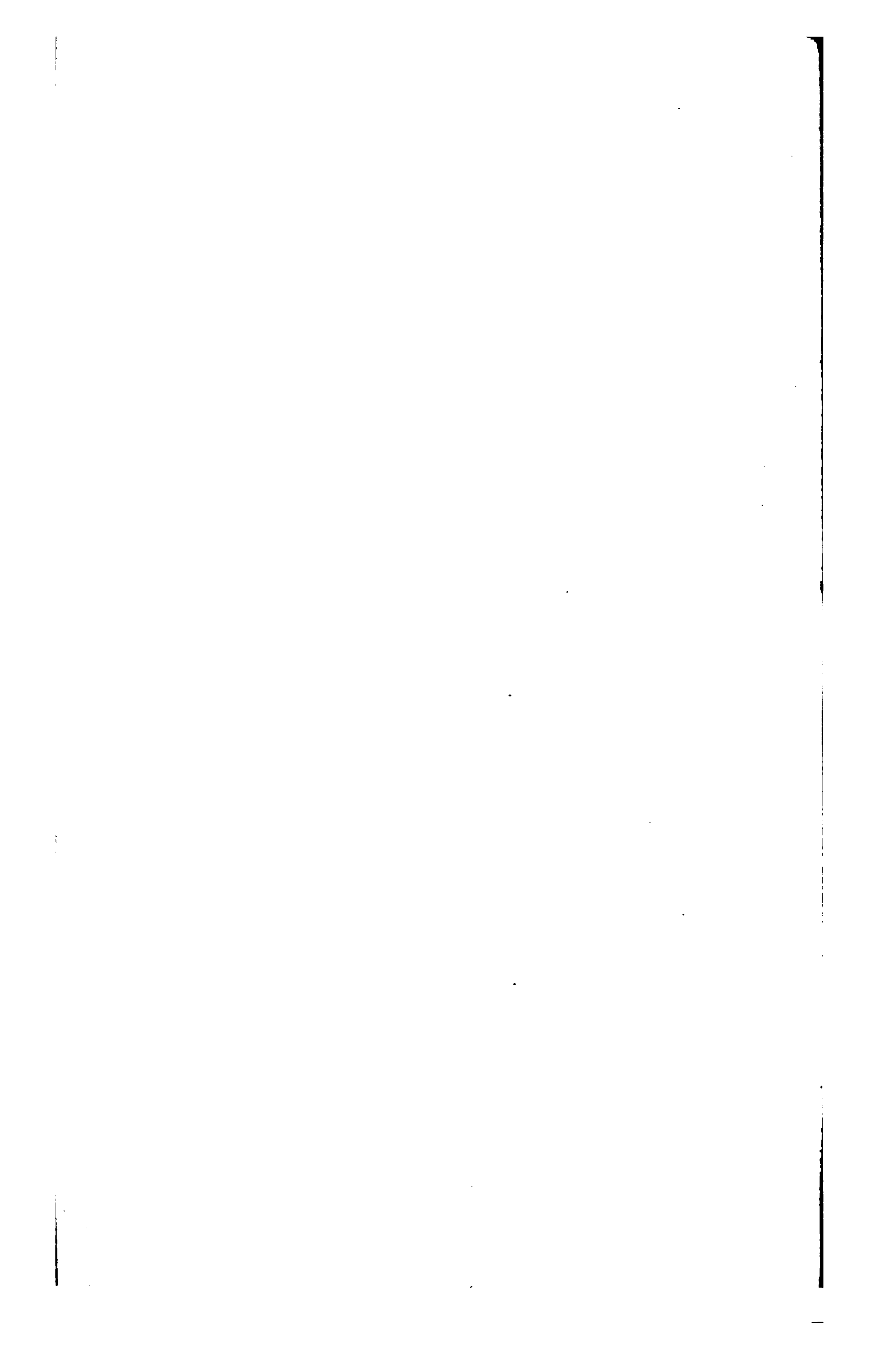
12) Der weibliche Kopf mit aufgelösten Haaren in der Sammlung des Christ Church College in Oxford, dort ebenfalls Lionardo da Vinci zugeschrieben. (†)

Aus dem Gesagten ergibt sich, dass, wie Ambrogio de Predis, so auch Bernardino de' Conti in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts ein in Mailand sehr beliebter Porträtmaler war. Man darf zwar auch ihn nicht zu den grossen Meistern rechnen, allein zuweilen glückt es auch ihm Werke zu schaffen, durch welche, wie dies z. B. mit dem Madonnenbilde in St.-Petersburg der Fall ist, selbst die sogenannten Kenner der mailändischen Kunstschule und Lionardo's getäuscht werden können.

Ich habe leider bei diesen zwei alten „handwerksmässigen" lombardischen Meistern länger mich aufhalten



PROFILPORTRÄT DES JUNGEN MASSIMILIANO SFORZA,
SILBERSTIFTZEICHNUNG IN DER AMBROSIANA. S. 250.



müssen, als es in meinem Wunsche lag, da mir der Vorwurf gemacht wurde („Deutsche Litteraturzeitung“, 1886, Nr. 42), die Kenntniss sowol des Predi als des Conti (die vor mir doch sozusagen ganz und gar unbekannt waren) nur „durch den Widerspruch, den meine Ansichten über dieselben hervorrufen müssen, gefördert zu haben“.

FRANCESCO FRANCIA.

Und nun muss ich noch des Francesco Francia gedenken, dem in diesen zwei ersten Zimmern der Galerie mehrere Bilder zugedacht werden. Das eine darunter ist, meinem Gefühle nach, eins der empfundensten Werke des Meisters und gehört wol zu den Arbeiten aus der Frühzeit (1490—96) dieses wahrhaft frommen und liebenswürdigen Mannes; ich meine die mit Nr. 50 bezeichnete Tafel.[1] Auf derselben ist der heilige Stephanus kniend und mit gefalteten Händen dargestellt. Sein Kopf blutet aus einer klaffenden, eben erhaltenen Wunde, sein Auge blickt voll Gottvertrauen dem nahen Tode entgegen. Hintergrund Landschaft. Auf einem unten angebrachten Zettel (*cartellino*) liest man:

VINCENTII · DESIDERII · VOTVM · FRANCIE · EXPRESSVM · MANV.

Wenige Bilder hauchen so rein, so voll das Arom jener goldenen Kunstblüte aus, wie dieser Stephanus des Francia.

Die Madonna mit dem Kinde mitten unter Rosen[2] dürfte dagegen, in der Ausführung wenigstens, eher einem der bessern Schüler und Nachahmer, deren ja Francia so viele hatte, als ihm selbst angehören. Als

---

[1] Leider ist auch dieses Bild, eine der Perlen der Sammlung, ins obere Stockwerk des Palastes gewandert.

[2] Hängt jetzt im ersten Saal.

von der Hand des Meisters selbst ausgeführt betrachte ich dagegen das ganz vorzügliche Bild mit der „Lucrezia romana“ im ersten Saal der Galerie.[1]

Die übrigen Madonnenbilder sowie auch der heilige Antonius, die gegenwärtig in diesem ersten Saale aufgestellt sind und zwar noch immer unter dem Namen des Francesco Francia (Nr. 55, 56, 57), sind nach meiner Ueberzeugung nur Werke der Schule, ebenso wie die Madonnenbilder in der Galerie Doria und in der des Vaticans. Ein echtes, obwol unvollendet gelassenes Werk des Francesco Francia scheint mir dagegen das grosse Tafelbild im ersten Saal der Capitolinischen Galerie zu sein. Es ist dies vielleicht das letzte Werk des Meisters und stammt wol aus demselben Jahr wie jenes in der Kapelle Facci der Kirche von S. Stefano in Bologna.[2] Uebrigens wurde das Tafelbild in der Capitolinischen Galerie von Francia blos untermalt (man erkennt darin sehr leicht die von ihm selbst gezeichneten Figuren). Es dürfte wol im 17. Jahrhundert von einem bolognesischen Maler mit Hinzufügung mehrerer anderer Figuren, des Hundes und anderer Zuthaten fertig gemalt worden sein.

Im nämlichen Saale der Galerie hängt ein anderes ebenfalls dem Francesco Francia zugemuthetes Bild, auf welchem die thronende Jungfrau mit dem Kinde dargestellt ist, zur rechten Seite des Throns die Heiligen Petrus, Paulus und Johannes der Täufer, zur

---

[1] Auch die Lucrezia wurde in die obern Gemächer des Palastes gebracht. Jenes Bild ist wol das von Vasari beschriebene (VI, 11). „*Il duca Guido Baldo parimente ha nella sua guardaroba, di mano del Francia, in un quadro una Lucrezia romana, da lui molto stimata.*“ In der Sammlung von Lord Northbrook in London befindet sich eine alte und gute Copie der Borghesischen Lucrezia.

[2] Die Herren Crowe und Cavalcaselle (I, 574, 3) geben jenes Bild der Kapelle Facci dem Giacomo Francia.

linken Andreas, Johannes der Evangelist und Franciscus. Die mit Gold reich verzierte Architektur lässt uns im Autor des Bildes einen vom Palmezzano beeinflussten Maler vermuthen. Der Gesichtstypus der Madonna, die Form der Hand und des Ohres des Christkindes, sowie die Landschaft sind augenscheinlich dem Francia entlehnt, wogegen der Typus des heiligen Franciscus sowie die carrikirten Gesichtstypen der übrigen Heiligen an Palmezzano erinnern; die auf dem Thronsessel angebrachten Früchte lassen uns an die Schule des Carlo Crivelli denken. Das Bild ist mit der Jahreszahl 1513 bezeichnet und dürfte einem Künstler aus der Marca d' Ancona angehören.

Hatten wir soeben Gelegenheit, in diesem Saal der Capitolinischen Gemäldesammlung eins der letzten Werke des Francia zu sehen, so bietet uns dagegen, meiner Ueberzeugung nach, die Galerie Corsini in Rom im kleinen Tafelbilde mit dem heiligen Georg im Kampfe mit dem Drachen einen der ersten Versuche in der Malerei des Meisters dar. Jenes Bildchen wird allgemein für die Arbeit des Ercole Grandi di Giulio Cesare gehalten und als solche wurde es vor Jahren auch von mir angeführt. Bei einer nähern Besichtigung jedoch fielen mir auch vor diesem Bilde die Schuppen von den Augen und ich erkannte es als Jugendwerk des Francesco Francia, etwa aus derselben Epoche, in der das Bildchen mit dem Gekreuzigten im Arciginnasio von Bologna (†), das Madonnenbildchen Nr. 1040 in der Münchener Pinakothek, die Bilder für den Bianchini (im Museum von Berlin) und für den Felicini (in der Pinakothek von Bologna) entstanden, d. h. in den Jahren 1490—94. (†)

Florenz besitzt ein Porträt des Evangelista Scappi, in der Tribuna der Uffizien-Galerie aufgestellt, ein zwar vorzügliches, allein stark restaurirtes Werk des Francia. Die grössere Zahl der Bilder dieses Meisters, und dar-

unter auch seine besten, müssen in seiner Vaterstadt Bologna aufgesucht werden: in der Pinakothek, in den Kirchen S. Jacopo maggiore, S. Martino, S. Vitale, in der Kapelle der heiligen Cäcilia.

Francesco Francia verhält sich zu Lorenzo Costa ungefähr so wie Pietro Perugino zu Pintoricchio. Sowol Costa als Bernardino Betti sind phantasiereichere, lebendigere, dramatischere Künstler als Francia und Perugino. Diese letztern waren jedoch strengere Zeichner und gewissenhaftere Maler als jene, wenigstens in den Arbeiten aus ihrer Frühzeit. Die einzelnen Figuren in ihren Bildern sind mit grösserer Sorgfalt ausgeführt, allein alle diese Figuren stehen gleichsam für sich da, der Lichtstrahl ein und derselben Idee erleuchtet und erwärmt sie nicht, mit einem Wort, sie sind nicht bei der Sache. Trotzdem erfreuen sie den Beschauer durch ihren sanften, innigen Ausdruck.

SOFONISBA ANGUISSOLA.

Es erübrigt mir noch von einem zwar spätern, allein zu seiner Zeit weitberühmten lombardischen Bildnissmaler, dem im dritten Saal dieser Borghese-Galerie ein kleines weibliches Porträt zugeschrieben wird, meinen freundlichen Leserinnen und Lesern einiges mitzutheilen. Das Bild führt die Nr. 14 und gehört keinem männlichen, sondern einem weiblichen Porträtmaler an. Der Katalog schreibt es der Sofonisba Anguissola, der mütterlichen Freundin von A. van Dyck, zu. Sofonisba stammte aus der cremonesischen Patricierfamilie der Anguissola und wurde von ihrem Vater Hamilcar schon in ihrem siebenten Jahre dem cremoneser Maler Bernardino Campi anvertraut, damit derselbe sie im eigenen Hause zur Malerei ausbilde.

Welcher aristokratische Vater und zumal welche adelige Frau Mama würde in unserer demokratisch sich geberdenden Zeit ihrem vornehmen Töchterlein eine

solche „*éducation*“ zumuthen! Als aber nach einigen Jahren (1550) Bernardino Campi nach Mailand berufen ward, übernahm der in Cremona ansässige Bernardino Gatti, il Sojaro genannt, ein Nachahmer des Correggio und des Parmeggianino, die weitere künstlerische Erziehung und Ausbildung der jungen Sofonisba, welche 1559 schon zu solchem Ruf gelangt war, dass Philipp II. sie an seinen königlichen Hof nach Madrid berief.

Das älteste mir bekannte Gemälde der jungen vornehmen Malerin ist das Porträt einer schwarzäugigen Nonne bei Lord Yarborough in London, mit dem Namen der Malerin und der Jahreszahl 1551 bezeichnet. Sofonisba hätte also das wirklich hübsche Bild in ihrem elften oder höchstens zwölften Jahre, wahrscheinlich mit Beihülfe des Lehrers, gemalt. Denn auf ihrem Selbstporträt im Belvedere in Wien sieht das grossäugige Mädchen etwa vierzehn- oder funfzehnjährig aus. Jenes Bild trägt die Aufschrift: SOPHONISBA · ANGVISSOLA · VIRGO · SE · IPSAM · FECIT · 1554. Ausser diesem sind mir noch etwa ein halbes Dutzend anderer Selbstporträts von ihr bekannt. Ein solches befindet sich auch in der an guten Bildern reichen Sammlung der Sienesischen Akademie. Die Malerin sieht darauf etwa wie ein 18- oder 19jähriges Mädchen aus, und das Bild muss daher ums Jahr 1558 von ihr gemalt sein. Sofonisba hat neben sich einen Mann mit dem Stift in der Hand hingestellt, wahrscheinlich ihren ehemaligen Lehrer Bernardino Campi, welcher, 1522 geboren, auf dem Bilde auch wirklich wie ein naher Vierziger aussieht. Die Figuren sind in Lebensgrösse. Auch der verstorbene Herzog Melzi in Mailand besass ein freilich sehr beschädigtes Selbstporträt der Anguissola; ein späteres befindet sich in der florentinischen Künstlerporträtsammlung der Uffizien. Dasselbe ist bezeichnet: SOPHONISBA · ANGVISSOLA · CREM^IS (Cremonensis) AET · SVAE · ANN · XX, wurde demnach

wahrscheinlich von ihr in Madrid gemalt, was auch die Beifügung ihrer Heimat in der Inschrift andeuten dürfte. Andere Porträts von ihrer Hand finden sich in England beim Grafen Spencer, bei Herrn Danby Seymour, bei Herrn William Stirling; in Deutschland unter andern das schöne Bild mit den Porträts ihrer drei Schwestern in der im Berliner Nationalmuseum aufgestellten Sammlung des Grafen Raczynski in Berlin; ein anderes in der Ermitage in St.-Petersburg, aus der Leuchtenberg'schen Sammlung erworben; ein anderes im Museum von Neapel. Herr Giovanni Morelli in Mailand besitzt auch ein sehr niedliches Bildchen von ihr, worauf die heilige Familie dargestellt ist. Auf demselben liest man folgende Aufschrift: SOPHONISBA · ANAGVSSOLA (sic) · ADOLESCENS · P. 1559, also aus dem Jahre, in dem die etwa 19- oder 20jährige Sofonisba an den Hof Philipp's II. nach Madrid berufen wurde.[1]

Ueber das Geburts- und Todesjahr dieser höchst interessanten, selbst von Michelangelo belobten und von Vasari hochgepriesenen Malerin herrscht noch immer unter den Kunstschriftstellern eine grosse Confusion. Nach meinem Dafürhalten also wurde Sofonisba etwa im Jahre 1539 in Cremona geboren. Ihr Selbstporträt in Wien vom Jahre 1554 stellt, wie gesagt, ein etwa 14- bis 15jähriges Mädchen vor. Auch hätte sie im Jahre 1559 schwerlich sich noch als *adolescens* qualificirt, wie dies auf dem Bilde bei Herrn Morelli der Fall ist, wäre sie damals schon nahe an die Dreissig gewesen und hätte sie daher das Tageslicht schon im Jahre 1530 erblickt, wie die Mehrzahl ihrer Biographen behauptet.

---

[1] Eine Replik dieses Bildchens sah ich vor Jahren in der Sammlung des verstorbenen Grafen Varano in Ferrara. Andere Madonnenbilder von der Hand dieser Malerin sind mir nicht zu Gesicht gekommen.

Vom Jahre 1559 bis etwa 1570 scheint Sofonisba am spanischen Hof verweilt zu haben. Sie heirathete dort einen sicilianischen Edelmann, Namens Moncada, dem sie später nach Palermo folgte, wo derselbe starb. In zweiter Ehe an den genuesischen Patricier Lomellini vermählt, liess sie sich sodann in Genua nieder. Im Jahre 1624 machte der junge van Dyck, von Palermo in Genua ankommend, die persönliche Bekanntschaft Sofonisba's und soll dort im folgenden Jahre das Porträt der damals schon erblindeten alten Dame gemalt haben, die ein Jahr später, also 1626, ungefähr 86 Jahre alt starb.

Die Bildnisse der Sofonisba gehen meistens unter fremden Namen. Sie sind alle sehr naiv und frisch aufgefasst und solid gemalt. Im Museum von Madrid ist mir kein einziges Gemälde ihrer Hand vorgekommen, wol aber fand ich dort das lebensgrosse Porträt des cremoneser Arztes Piermaria (Nr. 15) mit der Aufschrift: LVCIA · ANGVISOLA · AMILCARIS · F · ADOLESCENS. Diese Lucia, von der auch die städtische Bildergalerie von Brescia das sehr naive Porträtchen einer dritten Schwester Anguissola, nämlich der Europa besitzt, war, wenn ich nicht irre, die zweite Schwester der Sofonisba und auch ihre Schülerin.

Von dieser Lucia nun und nicht von der Sofonisba wurde, nach meiner Ansicht, das kleine weibliche Bildniss der Borghese-Galerie gemalt. (†) Aber auch Europa, die dritte Schwester, war Malerin, wie uns Vasari berichtet, der dieselbe im Jahre 1568 in Cremona besuchte (XI, 260). Die vierte und jüngste Schwester[1] hiess Anna Maria und gab sich ebenso

---

[1] Ausser diesen gab es noch zwei andere Schwestern der Sofonisba, von denen die eine jung verstarb, die andere sich ins Kloster zurückzog. Siehe darüber auch Grasselli's „*Abecedario biografico dei Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi*".

wie ihre drei ältern Schwestern mit Malerei ab. Von ihrer Hand sah ich vor Jahren im Hause des Vicars von S. Pietro zu Cremona ein wenig erfreuliches Bildchen, worauf die heilige Familie dargestellt ist, nebst dem heiligen Franciscus, welcher ein Körbchen voll Trauben und Maulbeeren dem Christkinde darbringt. Auf dem Bilde ist der Name der Künstlerin in Goldbuchstaben folgendermassen bezeichnet: ANNAE · MARIAE · AMILCARIS · ANGVSOLAE · FILIAE.

Italien ist wol das einzige Land Europas, in welchem so viele Jungfrauen sich der Malerkunst widmeten und es darin auch zu einer gewissen Meisterschaft gebracht haben. Ich nenne hier unter andern die fromme Catharina Vigri[1] aus Bologna; die Irene von Spilimbergo, Tizian's Schülerin; die Schwestern Anguissola; die Marietta Robusti[2]; die Barbara Longhi aus Ravenna; die Agnes Dolci aus Florenz; die Lavinia Fontana aus Bologna; die Galizia Fede aus Trient u. a. m.

DIE FERRARESEN.

Nachdem wir einen Blick den Werken der florentinischen, sowie anderer Malerschulen Italiens, geschenkt haben, wollen wir nun einige unter den vielen Bildern aus der ferraresischen Malerschule betrachten.

BENVENUTO GAROFOLO.

Die Bilder von Benvenuto Garofolo und von Dosso Dossi leuchten uns ja von allen Wänden dieser

---

[1] Ein Bild von ihr befindet sich in der Akademie von Venedig.

[2] Das Museum von Madrid besitzt mehrere Bildnisse von ihrer Hand.

Räume entgegen und unter denselben sind einige, die zu den schönsten Stücken der Borghese-Galerie gerechnet zu werden verdienen. Beginnen wir mit der Besprechung der Werke des Garofolo und seiner Schule. Benvenuto war zwar um einige Jahre jünger als sein Landsmann Dosso, auch steht er diesem, wenigstens in meinen Augen, als Künstler in mancher Hinsicht nach, die Anzahl seiner Werke ist aber hier so überwiegend, dass er schon deshalb den Vorrang verdient.

Wer diesen Meister kennen lernen will, der muss nach Rom kommen. In keiner andern Stadt, selbst Ferrara nicht ausgenommen, findet man ihn in allen Tonarten, in allen seinen künstlerischen Entwickelungsstufen so reichlich vertreten, wie dies in den verschiedenen Sammlungen der Ewigen Stadt der Fall ist. Die meisten dieser ferraresischen Bilder mögen schon im Anfang des 18. Jahrhunderts nach Rom gebracht worden sein, als nämlich durch die Aldobrandini die Reihe auch an Ferrara kam, dem päpstlichen Staate annectirt zu werden. Wie über die Völkerwanderungen, so waltet auch über die Bilder ein politisches Fatum.

Die Biographie des Garofolo, welche uns Vasari mittheilt, der ihn persönlich kennen zu lernen Gelegenheit hatte, leidet zwar sehr an Anachronismen, wie fast alle Biographien im Werke des Aretiners, scheint mir jedoch in der Hauptsache wahr zu sein. Sie enthält beiläufig folgende Thatsachen: Benvenuto Tisi wurde in Ferrara im Jahre 1481 geboren und starb daselbst 1559, erreichte somit ein Alter von 78 Jahren. Obgleich er ungefähr in seinem 50. Lebensjahre fast ganz die Sehkraft des einen Auges eingebüsst haben soll, so wurde er dadurch keineswegs in der Ausübung seines Berufs gehindert, und Garofolo war ein Mann von grossem Fleiss. Bei einer künstlerischen Thätigkeit von ungefähr 50 Jahren konnte er demnach sicherlich eine grosse Anzahl Arbeiten ausführen und davon kann man,

wie gesagt, in den römischen Sammlungen zur Genüge sich überzeugen. Sein Vater Pietro Tisi (seines Zeichens ein Schuhmacher, gleich dem Vater des Sodoma) stammte aus dem kleinen Ort Garofolo, im paduanischen Gebiet liegend, weshalb sein Sohn gewöhnlich Benvenuto da Garofolo zuweilen auch schlechtweg Benvenuto Garofolo genannt wurde. Ums Jahr 1491, also zehnjährig, ward Benvenuto vom Vater zu dem ferraresischen Meister Domenico Panetti[1] in die Lehre gegeben. Dieser war, wenn auch ein trockener, zuweilen selbst ein nicht sehr kurzweiliger, doch immerhin ein ganz tüchtiger und gewissenhafter Maler, wovon man sich besonders in der Pinakothek von Ferrara, wo mehrere Bilder von ihm aufgestellt sind, überzeugen kann. Er mag damals der beliebteste unter den in der Stadt Ferrara lebenden Malern gewesen sein. In der Geschichte der ferraresischen Malerschule nehmen, wie mir scheint, Panetti, Francesco Bianchi und Lorenzo Costa ungefähr denselben Platz ein, den in der Schule von Perugia Fiorenzo di Lorenzo, Pintoricchio und Pietro Perugino, in der von Verona etwa Francesco Morone, Girolamo dai Libri und Bonsignori behaupten.

Nach ungefähr sieben Jahren war die sogenannte Lehrzeit vorüber, und um 1498 beginnen nun die Wanderjahre des jungen Garofolo. Zuerst begab er sich nach Cremona, wo er an dem Maler Soriani einen Verwandten oder Freund gehabt zu haben scheint und wo auch Boccaccio Boccaccino, den er wahrscheinlich schon von Ferrara her kannte, thätig war. Boccaccino, ein Schüler mehr der venetianischen als der mailändischen Schule,

---

[1] Panetti (1512 gestorben) war, meiner Ansicht nach, in der Schule des Cosimo Tura Mitschüler jenes Francesco Bianchi (1510 verstorben), der, wie die Geschichte berichtet, die Ehre hatte den jungen Correggio in der Malerei zu unterrichten.

wurde schon damals, und mit Recht, für den vorzüglichsten Maler Cremonas gehalten. Von diesem letztern mag nun Garofolo in dessen Werkstätte wol Bilder gesehen haben, die ihm schon ihrer herrlichen Farbe halber zusagten, allein auf keinen Fall jene, welche Vasari und Baruffaldi, der den Vasari copirt, angeben, da ja die Tribuna des Doms von Cremona erst 1505 und 1506 von Boccaccino al fresco bemalt wurde und seine Geschichten aus dem Leben der Maria, ebenso wie die Wandgemälde des Romanino und seines Schülers Altobello Meloni in jener Kirche erst ungefähr zehn oder zwölf Jahre später, d. h. in den Jahren 1513—18 entstanden sind. Benvenuto aber fand Arbeit bei Boccaccino, wie dies uns auch durch folgenden Brief bestätigt wird, welchen Boccaccino an den Vater des Benvenuto geschrieben haben soll[1]:

„Hochzuverehrender Herr Peter!

„Hätte Euer Sohn Benvegnù die guten Sitten ebensowohl erlernt als das Malen, so würde er mir gewiss nicht einen so schlimmen Streich gespielt haben. Denn, nachdem am 3. Januar sein Onkel und Euer Schwager (?) Herr Niccolò (Soriani) starb, hat er keinen Pinsel mehr angerührt, und doch wusste er gar wohl an was für einem schönen Werke er arbeitete. Das ist aber noch gar nichts. Er ist, ohne auch nur «hol' dich der Henker» zu sagen, davongelaufen, ich weiss aber nicht in welcher Richtung. Ich hatte ihm Arbeit verschafft, er hat aber alles unvollendet im Stiche gelassen und ist auf und davon, nachdem er alle seine eigenen Geräthschaften nebst denen des Herrn Niccolò bei mir hatte liegen lassen. Das diene Euch zur Richtschnur um ihn auf-

[1] Von einigen neuern Kritikern wird dieser Brief für apokryph gehalten, jedoch, wie ich glaube, ohne hinreichenden Grund.

zutreiben. Dürfte man ihm Glauben schenken, so sagte er, er wolle Rom sehen; möchte wol sein, dass er sich nach jener Stadt begeben hat. Und nun sind es schon zehn Tage her, dass er abgereist ist bei einer Kälte und bei einem Schnee, dass es kaum zum Aushalten ist. Ich küsse Euch die Hände und verbleibe Euer brüderlich gesinnter Boccaccino."

Cremona, 29. Januar 1499.

Diesem Brief zufolge erscheint uns Benvenuto als ein etwas unartiger, aber entschlossener Bursche. Am 19. Januar des Jahres 1499 also verliess der 18jährige Garofolo die Werkstätte des Boccaccino und Cremona, und begab sich im tiefsten Winter auf den Weg nach Rom. Diese Reise scheint die Folge eines plötzlichen Entschlusses gewesen zu sein. In Rom angekommen miethete er sich, wie Vasari berichtet, in der Wohnung des florentinischen Künstlers Giovanni Baldini (wol ein Verwandter des berühmten Baccio Baldini) ein, bei welchem er Gelegenheit hatte, viele Zeichnungen berühmter Meister aus Florenz zu sehen und zu copiren. Die Nachricht, dass sein Vater schwer krank daniederliege, rief ihn jedoch plötzlich von Rom wieder nach Ferrara zurück. Dort angekommen scheint er dann kürzere Zeit unter dem Einfluss der Brüder Dossi gearbeitet zu haben.[1] Benvenuto schloss, wie es scheint, innige Freundschaft mit den Brüdern Dossi (Giovanni und Battista) und ward später in ihrer Gesellschaft vielfältig vom Herzog Alfonso und seiner anmuthigen Gattin Lucrezia Borgia, die damals in ihrem 24. Jahre stand,

[1] Mancher Zug in seinem Bilde aus der Frühzeit „die Anbetung der Hirten", im ersten Saal der Borghese-Galerie, erinnert mehr an Battista wie an Giovanni Dosso. Leider ist auch dieses Bildchen neuerdings ins obere Stockwerk des Palastes gebracht worden.

in Anspruch genommen. Der ältere Dossi, Giovanni, zählte in jener Zeit auch 24—25 Jahre, Garofolo 22 oder 23, fürwahr die schönste, heiterste Zeit für einen begabten Künstler! Standen Masaccio, Filippino Lippi, Mantegna, Andrea del Sarto und selbst der göttliche Raffael nicht auch im Anfange ihrer zwanziger Jahre, als sie herrliche Werke schufen! Und an Arbeit fehlte es gewiss nicht zu Ferrara bei dem kunstliebenden Luxus der regierenden Herrschaften!

Vergleichen wir nun die grosse „Kreuzabnahme“ im zweiten Saal (Nr. 9) dieser Borghese-Galerie mit der sogenannten „Circe“ und mit der „Calisto“ des Dosso im dritten Saal, so gewahren wir in diesen drei charakteristischen Gemälden eine nahe Verwandtschaft zwischen dem einen und dem andern Künstler. Welcher von beiden hat nun auf den andern eingewirkt, Garofolo auf den Dosso, oder dieser auf den jüngern Garofolo? Meinem Gefühle nach haben wol beide Maler in einem ähnlichen Verhältnisse zueinander gestanden, wie etwa Francia und Lorenzo Costa, d. h. ein jeder von beiden mag etwas vom andern genommen, etwas dem andern gegeben haben. In allen seinen Werken, den guten wie den flüchtigen, erscheint uns Dosso als ein höchst phantastischer, heutzutage würde man sagen „romantischer“ Künstler, der sich im grossen und ganzen stets gleich bleibt, den gleichen künstlerischen Charakter bewahrt, sei es in der würzigen Herbe seiner Jugendzeit, wie hier in der „Circe“ und der „Calisto“, sei es in seinen spätern Jahren, als er durch einen längern Aufenthalt im nahen Venedig die Malweise des Giorgione und des Tizian sich zu eigen gemacht hatte. Dasselbe lässt sich aber vom nüchternen, maass- und geschmackvollern, besonnenern Garofolo nicht sagen.

Auch dieser Künstler bleibt zwar in allen seinen Werken stets Ferrarese, allein in den verschiedenen Epochen seiner Wirksamkeit bemerkt man hier den

Einfluss seiner ältern Vorbilder, des Panetti und des Boccaccino und den der Gebrüder Dossi, dort den des Lorenzo Costa und zuletzt selbst den des Urbinaten.

Betrachten wir uns vorerst diese seine grosse „Kreuzabnahme“ im zweiten Saal.[1] Wir haben hier etwa neun fast lebensgrosse, innerlich bewegte Figuren vor uns. Den Hintergrund bildet auch in diesem Bilde eine ganz im Sinne der Dossi gedachte phantastische Landschaft, in der man den heiligen Christoph gewahrt, wie er, mit dem Jesuskind auf der Schulter, durch einen Fluss watet. Der kalte Ton dieser Landschaft mit den kreideweiss beleuchteten Felsen und Landesstrecken hebt sehr kräftig die braunen, warmen Fleischtöne der Figuren im Vorgrunde ab: ein Kunstmittel, dessen unter den Venetianern viele Maler sich bedienten. Garofolo's gelbe, sehr gesättigte Farbe, sowie das der gekochten Zuckerrübe ähnliche Roth sind fast allen Gemälden aus dieser

---

[1] Von diesem wahrhaft grossartigen Bilde des Garofolo gibt es im Museum von Neapel eine modificirte Copie aus dem Jahre 1521 (?): eine Arbeit, die von einem höchst schwachmüthigen Gesellen herrührt, die aber dort unglaublicherweise für Originalwerk ausgegeben wird. Man betrachte doch in jenem widerlichen Bilde unter anderm die vor Schmerz grinsende Magdalena zu den Füssen des todten Christus und die plumpen Waschweiber im Mittelgrund! Selbst in der Linienperspective ist jene Copie ganz und gar verfehlt! Nichtsdestoweniger hat selbst Director Bode (II, 737) zu meiner nicht geringen Verwunderung keinen Anstand genommen, das Bild in Neapel für Originalwerk Garofolo's hinzunehmen. Da jedoch derselbe Kunstschriftsteller auch den „Reiterzug“ des Bagnacavallo im Palast Colonna für ein Werk des Garofolo seinen Lesern präsentirt, so muss ich annehmen, dass er auch mit den Meistern der ferraresischen Schule nicht so innig vertraut sein dürfte, wie er zu glauben scheint. Das Leben ist eben zu kurz und die Kunst zu lang, als dass ein einzelner Mensch, so begabt und dauerhaft er auch bei seinem kritischen Bestreben immer sein mag, im Stande sein sollte, dieselbe ganz zu umfassen und in allen ihren vielfältigen Erscheinungen und Wandlungen zu beherrschen.

seiner Frühzeit eigenthümlich, sein Blau und sein Weiss sind dagegen klar und hell. Ein Glück für seine Kunst wäre es, wie ich glaube, gewesen, wenn er stets in dieser seiner echt ferraresischen Art hätte fortwirken können, denn gewiss gehören den fünf oder sechs Jahren, in denen er oft in Gemeinschaft der Brüder Dossi arbeitete, seine frischesten und kräftigsten Werke an. Sehen wir uns nun in chronologischer Hinsicht, soweit dies eben thunlich ist, mehrere seiner in Rom befindlichen Bilder an.

Für das älteste der mir bekannten Werke des Garofolo halte ich die kleine „Anbetung der Hirten“, Nr. 67 im ersten Saal.[1] In diesem Bilde erscheint alles noch sehr jugendlich; das gilt sowol von der Empfindung als auch von der Technik. So sind z. B. die schweren Knittelfalten am blauen Mantel der Jungfrau noch durchaus quattrocentistisch, und wie überlang ist nicht der Oberleib des heiligen Joseph! Die Carnation ist bräunlich wie die der Figuren in der „Kreuzabnahme“, die phantastische Landschaft ist ebendieselbe. Ehe wir jedoch weiter schreiten in dieser Musterung, trachten wir, unserer Methode getreu, die charakteristischen Merkmale auf diesem Jugendwerk des Garofolo festzustellen, damit wir es dann mit grösserer Einsicht mit den andern Werken aus spätern Zeiten des Malers vergleichen können:

1) der heilige Joseph hat einen Kopftypus, der auf den Bildern dieser seiner Frühzeit öfters wiederkehrt;

2) die Nasen sind geradlinig;

3) auf dem Vorderärmel sind steife Querfältchen angebracht;

4) die Form der Hand mit dem auswärts gekehrten

---

[1] Leider wurde inzwischen, wie gesagt, auch dieses in historischer Hinsicht so interessante Bildchen ins obere Stockwerk des Palastes gebracht.

Daumen und dem gebogenen Zeigefinger ist ebenfalls charakteristisch;

5) das Ohr ist länglich und gleichförmig breit;

6) die Landschaft mit den geradlinigen, auf der einen Seite schroff abfallenden Bergrücken, den kreidegelb beleuchteten Strecken Landes im Mittelgrund, mit dem röthlichen Horizont, mit der dunkelgrünen Baumgruppe, hinter welcher andere hellbraun belaubte Bäume hervorschauen, mit den kleinen runden Steinchen auf dem Boden des Vordergrundes; diese Landschaft ist höchst bezeichnend für die Jugendwerke unsers Meisters.

Nach diesem Bildchen, freilich mehrere Jahre später, würde ich die jugendfrische, wahrhaft schöne „Anbetung“ oder „Geburt Christi“, Nr. 61, in der Doria-Galerie, setzen. (†) Sie wird dort dem Ortolano zugeschrieben. Auch hier finden wir, nebst demselben Typus des Joseph wie im vorigen Bilde, all die andern soeben als charakteristisch angeführten Merkmale, nämlich die geradlinigen Nasen, dieselbe Ohr- und Handform, dieselbe eigenthümlich beleuchtete Landschaft mit dem röthlichen Horizont, dasselbe Faltensystem — alles dies jedoch schon mit grösserer Gewandtheit ausgeführt, als dies im vorigen Bilde des Garofolo der Fall ist. Auch der oben in den Lüften singende Engelchor, wie wir ihn gar oft auf den Gemälden des Garofolo antreffen, scheint mir auf dem Bilde der Doria-Galerie charakteristisch für diesen Meister zu sein. Man vergleiche z. B. dieses Bild, Nr. 61, mit dem einer viel spätern Zeit des Garofolo angehörigen Gemälde im Braccio I (Nr. 2) dieser Doria-Galerie und man wird auch dort denselben röthlich-gelben Horizont, dieselbe Handform, dieselben Gesichtstypen, dieselbe Behandlung finden, wie hier in der „Anbetung des Christkindes“ (Nr. 61). Ueberdies steht in demselben Braccio I ein anderes und zwar grosses Werk des Garofolo aus dem Jahre 1519, die „Heim-

suchung", und auch auf diesem Bilde finden wir dieselben runden Steinchen am Boden, dieselbe Landschaft, dasselbe Faltensystem mit den steifen Querfältchen auf dem Vorderärmel der Elisabeth, denselben Kopfputz u. s. w.

Der chronologischen Reihenfolge nach kämen, wie mir scheint, nach der „Anbetung des Christkindes" der Doria-Galerie die zwei Tafeln mit den Heiligen Sebastianus und Nicolaus von Bari, die in der Capitolinischen Galerie die Nrn. 70 und 87 führen und dort unglaublicherweise auf Giovanni Bellini getauft wurden. (†) Auch auf diesen zwei Bildern treffen wir die oben angeführten, für unsern Meister charakteristischen Merkmale an.

Gegen das Jahr 1508 nun, also in seinem 27. Jahre dürfte Garofolo seine grosse „Kreuzabnahme" in unserer Borghese-Galerie[1] und vielleicht ein Jahr später das herrliche Bild in der englischen National Gallery, dort dem Ortolano zugeschrieben (†), ausgeführt haben. Dieses letztere Gemälde stellt den heiligen Sebastianus zwischen zwei andern Heiligen vor. Die Figur des Sebastian erinnert an die desselben Heiligen des Dosso Dossi in der Brera-Galerie. Auch in jenem Bilde in London begegnen wir derselben Form der Hand, demselben braunen Incarnat, demselben Faltensystem, derselben Landschaft, denselben Steinchen am Boden, wie in all den soeben von uns betrachteten Werken des Garofolo. Auch der andere kleine heilige Sebastianus von Garofolo, Nr. 39, in der Sala Veneziana des Museums von Neapel hat noch ein sehr an Dosso erinnerndes Aussehen, ebenso das herrliche kleine Madonnenbildchen in der städtischen Galerie von Bergamo: die thronende Jungfrau mit

---

[1] Aus dieser nämlichen Epoche des Garofolo besitzt auch Marchese E. Visconti-Venosta in Mailand das Brustbild des heiligen Antonius.

dem Christkind und den Heiligen Rochus und Sebastianus.

Gleich nach diesen Bildern dürfte Garofolo das „Noli me tangere“ (Nr. 23) im zweiten Saal dieser Borghese-Galerie und die einfältigerweise im zweiten Saal der Doria-Galerie dem Basaiti zugeschriebene „Santa conversazione“ (Nr. 18) gemalt haben. Auf diesem letzten trefflichen Bilde finden wir ebenfalls dieselbe Handform, wie auf der „Anbetung der Hirten“ (Nr. 67) in der Borghese-Galerie, dieselbe strohgelbe Farbe am Schuhwerk des heiligen Zacharias, dasselbe Faltensystem, dieselbe Landschaft, denselben Kopfputz bei der heiligen Elisabeth, dieselben Steinchen am Boden, dieselben steifen Längsfalten auf der Brust der Madonna und denselben Gesichtstypus beim heiligen Zacharias. Dieses letztere Bild und ebenso das „Noli me tangere“ und der „Christus mit der Samariterin am Brunnen“ (Nr. 42) in der Borghese-Galerie gehören, wie ich glaube, der Uebergangsperiode an zwischen der Dossi'schen Malweise und der dritten oder Costa'schen Manier des Garofolo. Im selben zweiten Saal der Doria-Galerie sehen wir unter Nr. 90 und unter dem Namen des Lorenzo Costa ein kleines Bild des Garofolo mit der heiligen Familie. Dieses Gemälde erinnert allerdings, namentlich im Kopf der Madonna, gar sehr an Lorenzo Costa, und es ist daher wahrscheinlich, dass Garofolo, der, wie wir wissen, im Jahre 1511 längere Zeit mit Dosso Dossi, sich in Mantua aufhielt, daselbst von den Bildern des Costa beeinflusst wurde. Bald nach diesem Bildchen, d. h. im Jahre 1512, malte Benvenuto das schöne Tafelbild der Dresdener Galerie „Poseidon und Athene“.[1] Sodann kommt die heilige Familie vom

[1] Sowol dieses Bild als auch die heilige Familie aus dem Jahre 1513 in der Pinakothek von Ferrara gemahnen gewiss mehr an Lorenzo Costa als an Raffael. Braun in Dornach hat

Jahre 1513, Nr. 93 in der Pinakothek von Ferrara, dort dem Ortolano zugeschrieben.[1] Von jener Zeit an bleibt sich Garofolo fast immer gleich und schafft bis in die dreissiger Jahre hinein meistentheils ganz vorzügliche Werke. Ich würde jedoch meine Leser gar zu sehr ermüden, wollte ich mir die unfruchtbare Mühe geben, die mehrern Dutzende von kleinern und grössern Bildern des Garofolo und seiner Nachahmer, welche in diesen beiden Sälen und in den andern Galerien Roms und Italiens sich vorfinden, eins nach dem andern zu beschreiben oder auch nur flüchtig zu erwähnen. Es dürfte sich aber wol der Mühe lohnen für einen Kunstbeflissenen, der etwa Lust hätte diesem sehr gut gearteten Maler in seinen Werken Schritt für Schritt nachzugehen, sowol in dieser als in den andern Gemäldesammlungen Roms und Italiens die Werke aus der Früh-, der Mittel- und der Spätzeit des Meisters aufzusuchen.

---

sowol das Bild in Dresden (Nr. 156) als auch das in der National Gallery in London dem Ortolano zugeschriebene Gemälde mit dem heiligen Sebastianus in der Mitte und den zwei Heiligen Rochus und Demetrius an den Seiten photographirt, Nr. 669. Man halte nun die beiden photographischen Blätter nebeneinander und man wird hoffentlich sowol an der Landschaft mit den kreideweissen Lichtern, der grünen Baumgruppe im Mittelgrund und den runden Steinchen am Boden des Vorgrundes, wie auch an dem Faltensystem, an der Form der Hände und Füsse und an den Gesichtstypen den Geist und die Hand ein und desselben Meisters in beiden Bildern erkennen. Das Bild in London gehört noch der Dossi'schen Wirkungszeit, das um etwa drei Jahre später entstandene Gemälde der Costa'schen Uebergangsperiode des Meisters an.

[1] Auch auf diesem Bilde finden wir dieselben Steinchen am Boden, dieselbe grüne Baumgruppe, hinter welcher hellbraun belaubte Bäumchen hervorschauen, dieselbe Ohr- und Handform; bezeichnet M. DXIII, IVLI. Die Bezeichnung des Monats ist ebenfalls charakteristisch für Garofolo. Neben diesem hängt dort ein anderes Bild des Garofolo, Nr. 65, mit dem Jahre 1514 und dem Monat December bezeichnet.

Kehren wir wieder zur Biographie unsers Künstlers zurück, den wir, mit den Brüdern Dossi wetteifernd, in Ferrara vollbeschäftigt verliessen. Gegen Ende des Jahres 1509 ungefähr wurde Benvenuto von seinem Landsmann, dem Ritter Hieronymus Sagrato, nach Rom eingeladen.[1] In die Ewige Stadt zurückgekehrt sah Garofolo die Decke der Sixtinischen Kapelle zum Theil vollendet und, wenn auch nicht die Fresken selbst, so mag er doch vielleicht die Zeichnungen und die Cartons zu Gesicht bekommen haben, die Raffael für die Stanza della Segnatura damals anfertigte. Es muss in der That in jenen Jahren, als der 29jährige Benvenuto nach Rom zurückkam, ein gewaltiges Kunstleben, ein grosser Enthusiasmus und ein brennender Wettstreit unter den Künstlern, die in Rom um den Thron des greisen Julius II. versammelt waren, gewaltet haben. Und man begreift gar wohl, dass der noch jugendliche Garofolo, das Kunstleben Roms mit dem in Ferrara, in Bologna oder gar Cremona vergleichend, dem Aufenthalt in der Weltstadt den Vorzug geben mochte. In diesem Sinne, wenn man überhaupt den Vasari entschuldigen will, möchten wol die „maledizioni“ der „maniere di Lombardia“, die der Aretiner dem Ferraresen in den Mund legt, zu verstehen sein.[2] Die florentinischen Herausgeber und Commentatoren des Va-

---

[1] Vasari lässt, wahrscheinlich aus Versehen, den Garofolo schon im Jahre 1505 nach Rom zurückkehren (XI, 224). Damals hätte Benvenuto schwerlich die Werke Michelangelo's und Raffael's sehen können!

[2] Die Aesthetik Vasari's war derart, dass ihm alle Kunst „*minuta, secca e di poco disegno*“ erschien, die sich nicht an Michelangelo herangebildet hatte. So geht es auch einigen Kunstschreibern unserer Tage, die sich in irgendeinen Meister des Quattrocento verlieben, die Spuren desselben überall wittern, auch da wo sie nicht sind, und die dann die grossen Künstler aus der Blütezeit unleidlich finden!

sari suchen den Biographen[1] auch bei dieser Gelegenheit vom Vorwurf seiner Vorliebe, ja Parteilichkeit für die Toscaner und namentlich für die sogenannte römische Schule rein zu waschen, aber sie fügen, wie das bei gutgesinnten aber nicht eben sonderlich gut unterrichteten Leuten zu geschehen pflegt, den lombardischen und venetianischen Kunstschulen dabei ein viel grösseres Unrecht zu, als Vasari selbst durch seinen unbedachten ihm wol in der Flüchtigkeit des Schreibens entschlüpften Ausdruck, indem sie naiv hinzufügen: „*certamente il Vasari intese di alludere alla grettezza delle scuole primitive(?) innanzi che Leonardo ne fondasse una nuova*“. „Troppa grazia, S. Antonio“, dürften mit jenem Bauer, der den Heiligen um Regen gebeten hatte, statt dessen aber Hagel erhielt, wol die Lombarden und Venetianer dabei ausrufen und jenen Herren etwa antworten: Hatten wir damals nicht etwa schon unsern Giovanni und Gentile Bellino, unsern Alvise Vivarini, unsern Mantegna, unsern Bartolommeo Montagna, unsern Domenico Morone, unsern Giorgione und Tizian, vieler anderer grosser Künstler zu geschweigen? Vasari fügt sodann noch hinzu: „*per lo che mutò* (d. h. Garofolo) *in tanto la pratica cattiva in buona, che n'era tenuto dagli artefici conto*“, d. h. mit andern Worten: Er verlor durch seinen zweiten Aufenthalt in Rom, wie dies manch anderm Künstler von noch grösserer Fähigkeit erging, seinen localen ferraresischen Charakter zum Theil, seine würzige und gesunde Herbe aber ganz und gar. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass er in mancher Hinsicht, und namentlich was äussere Form und Geschmack betrifft, gewann; andererseits kann man aber auch nicht leugnen, dass er zugleich etwas flach, süsslich und hier und da auch leer und conventionell wurde. Dosso dagegen, der sich an Venedig hielt und dort in der prak-

[1] Ausgabe Le Monnier, XI, 225.

tischen Kunst des Malens sich umgesehen hatte, entwickelt seinen eigenthümlichen Charakter viel ungestörter und erhält sich daher auch stets originell.

Während nun Garofolo in den eben bezeichneten Werken seiner ersten Epoche als eine echte Künstlernatur sich bewährt, kühn, entschlossen und zuweilen selbst grossartig, ebenso entfernt von jenem philiströsen prosaischen Realismus, der dem Kleinbürger in der Kunst so absonderlich zu Herzen geht, als von jenem nebelhaften Idealismus, der vornämlich die brillenbeschlagenen Philosophen und Aesthetiker in einem Werk der Kunst anzieht und sie zu ihren Luftfahrten einladet, sehen wir dagegen denselben Mann in dem allgemein bewunderten Bild (Nr. 6) im Saal II unserer Borghese-Galerie, worauf die heilige Familie mit mehrern Heiligen dargestellt ist, in seinen Zügen schon verändert. Garofolo ist zwar auch in diesem Bilde noch ein liebreicher, gewissenhafter Maler, ja man gewahrt deutlich, dass seine Technik in mancher Beziehung Fortschritte gemacht hat, allein seine Zeichnung ist flauer geworden, seine Pinselführung schwammiger, seine Auffassung der menschlichen Charaktere kleinlicher, fader, conventioneller. Die Farbenaccorde sind zwar in diesem Bilde noch ähnlich denen in den Bildern aus der Frühzeit des Meisters, allein sie sind doch schon viel realistischer als jene, die wir z. B. in der „Anbetung des Kindes“ der Doria-Galerie, in der grossen „Kreuzabnahme“ hier daneben, in der kleinen „Anbetung der Hirten“ im ersten Saal wahrgenommen. Hier finden wir auch die Schatten, die in jenen Jugendbildern Garofolo's saftig braun erscheinen, schwärzlich geworden.

Benvenuto Garofolo's Aufenthalt in Rom scheint etwa ein und ein halbes Jahr gedauert zu haben, denn 1511 war er in Mantua und 1512 finden wir ihn in seiner Vaterstadt Ferrara niedergelassen, und von da an verliess er sie, wie ich glaube, nie wieder auf längere

Zeit. In der Pinakothek von Ferrara treffen wir Werke von ihm vom Jahre 1513 bis zum Jahre 1549 an.[1] Die grossen Altarbilder, die derselbe nunmehr bis an sein Lebensende dort zu malen Gelegenheit hatte und von denen einige im zweiten und im dritten Decennium gemalte ganz vorzüglich sind, tragen fast alle, wenn auch nicht den Namen, so doch das Jahr und sogar meist auch den Monat, in dem sie vollendet wurden. Von dieser Zeit an entstand jene grosse Anzahl von Werken, aus welchen man sich das gewöhnlich bekannte Bild des Malers Garofolo abstrahirte.[2]

Garofolo wird von seinen Landsleuten der Ferraresische Raffael genannt, wie die Mailänder ihren Luini den lombardischen Raffael genannt haben. Richtig verstanden haben beide Bezeichnungen einen guten Sinn, insofern nämlich sowol Luini in der Mailändischen, als Garofolo in der Ferraresischen Malerschule ungefähr denselben Platz einnehmen, wie Raffael Santi in der Umbrischen, Francesco Carotto in der Veronesischen, A. del Sarto in der Florentinischen u. s. f. Die individuelle Begabung war freilich in allen diesen Männern

[1] Als Maler bleibt, wie gesagt, Garofolo selbst nach seinem zweiten römischen Aufenthalt immer ferraresisch, als Künstler aber bringt er von Rom classische Eindrücke mit; er erscheint zahmer, dafür hat sein Geschmack sich in Rom geläutert. Den Einfluss, den Raffael auf ihn gehabt, wird man am klarsten gewahr in jenen schönen grau in grau gemalten Fresken, womit er zwei Gemächer im einstigen Palazzo Trotti und gegenwärtigen Seminarium in Ferrara (im Jahre 1517) ausschmückte und worin Geschichten aus der griechischen wie aus der christlichen Mythologie dargestellt sind. Man wird in Italien nicht leicht Räume finden, die mit mehr Verstand, Geschmack und Geist ausgeschmückt sind wie diese.

[2] Garofolo zeichnet sich auf einigen seiner Bilder: BENVEGNV; auf andern: BENVEGNV DE GAROFOLO, MDXXXV; auf andern: BENVEGNV GAROFALO, MDXXXIV; und wieder auf andern: BENVENVTO GAROFALO.

eine verschiedene. Benvenuto Garofolo starb zu Ferrara im Jahre 1559. Seine Mutter hiess nicht Girolama Soriani, wie man bisher behauptete, sondern Antonia Barbiani; seine Frau war Caterina di Ambrogio Scoperti, della Grana genannt, und Witwe des Niccolò Besuzzi. Im Jahre 1536 wurde ihm Girolamo, sein letzter Sohn, geboren, welcher den Wissenschaften sich widmete, 1576 Kanzler der Universität von Ferrara wurde und zu der Ausgabe des „Orlando furioso" von 1584 eine Biographie des Ariosto lieferte.[1]

Habe ich nun, vielleicht allzulange, mich bei der Beschreibung der Bilder des Garofolo aufgehalten und war ich dabei genöthigt, selbst die geringfügigsten Merkmale in seinen Bildern anzugeben, an denen man den Meister erkennen kann, so geschah dies unter anderm auch aus Rücksicht darauf, dass Herr Director W. Bode alle jene Bilder, die ich in die Frühzeit des Meisters setzte, wie z. B. auch die grosse „Kreuzabnahme" der Borghese-Galerie, nicht als Werke des Benvenuto Garofolo anerkennen will. Vor Zeiten schrieb der berliner Gelehrte sie dem Giovanni Battista Benvenuti, l'Ortolano genannt, zu (II, 737), später aber einem unbekannten ferraresischen Maler, den er den „Meister der Borghesischen Kreuzabnahme" genannt wissen möchte. Freilich erwähnt Vasari mit keiner Silbe weder den Ortolano, noch den Meister der Borghesischen Kreuzabnahme, dem Herr Director Bode das „grossartigste Werk der Ferraresen jener Zeit" zuschreibt; auch spricht kein anderer Zeitgenosse von diesem, also dem „bedeutendsten, ferraresischen Meister im Anfang des 16. Jahrhunderts". Ja, der unlängst verstorbene Graf Laderchi, einer der fleissigsten und intelligenteren Kunsthistoriker der ferraresischen Schule, ging so weit, an der wirklichen Existenz eines Malers Ortolano zu zweifeln, und

[1] Siehe: „Memorie di L. Napoleone Cittadella" (Ferrara 1872).

war daher geneigt, sie für Mythus zu halten. Was jedoch noch mehr in die Wagschale fällt als die persönliche Meinung Laderchi's, ist der Umstand, dass der gewissenhafte, jüngst verstorbene Bibliothekar von Ferrara, Napoleone Cittadella, nicht im Stande war, irgendein Document ausfindig zu machen, durch welches die künstlerische Thätigkeit des G. B. Benvenuti, l'Ortolano genannt, bestätigt würde. Diesem letztern Forscher zufolge fungirte allerdings als Zeuge in Ferrara, im Jahre 1512, ein Maler Namens Giovan Battista Benvenuti, dessen Bruder Schuster und dessen Schwager Fruchthändler war. Aller Wahrscheinlichkeit nach mag sein Vater die Fruchtgärtnerei betrieben haben und sein Sohn, der Maler, daher Giovan Battista dell' Ortolano (d. h. Sohn des Fruchtgärtners) genannt worden sein. Die wenigen Bilder in der zweiten Sakristei des Doms von Ferrara, die man ihm dort zuschreibt, lassen ihn als einen stumpfen, geistlosen Nachahmer Garofolo's erscheinen.[1] Hätten mich daher nicht innere Gründe schon bewogen, dieses herrliche Bild der „Kreuzabnahme", die „Anbetung des Christkindes" im Palast Doria-Panfili, die zwei Heiligen in der Capitolinischen Galerie, das grosse und ganz vorzügliche Bild in der englischen National Gallery dem Garofolo zuzuerkennen, so würden die eben angeführten äussern Gründe mehr als hinreichen, um alle diese Werke aus der Frühzeit des Meisters dem Ortolano abzusprechen. Allerdings ist manches Bild des

[1] Andere Bilder, die den Tafeln in der zweiten Domsakristei entsprechen und folglich dem Ortolano angehören dürften, scheinen mir zu sein: das Frescobild mit Madonna und Christkind im Atrium des Palast Crispi (dort dem Gir°. da Carpi zugemuthet); ferner die Fresken mit den Halbfiguren von Heiligen beim Cavaliere Santini (einst im Kloster von S. Giorgio); andere Fresken mit Heiligen im Palast Massari (einst in S. Francesco); sowie die „Verkündigung" (Nr. 44) in der Pinakothek von Ferrara.

Garofolo, zumal im vorigen Jahrhundert, dem Benevenuti zugeschrieben worden, vielleicht aber nur deshalb, weil darauf der Vorname des Garofolo „Benvegnù“ für den Familiennamen des Ortolano genommen wurde.[1]

Mögen unparteiische Forscher nun entscheiden, wer von uns beiden, Herr Director Bode oder ich, auch in dieser Streitfrage recht oder unrecht hat.

In den öffentlichen Sammlungen Italiens, die von Rom und Ferrara ausgenommen, ist Garofolo nicht gut vertreten; im Pitti-Palast schreibt man ihm z. B. die Copie eines Apostelkopfes des Dosso Dossi (Nr. 5), und ein hübsches Bildchen, die „Zingarella“ (Nr. 246) des Boccaccio Boccaccino zu. Die Galerie von Modena besitzt dagegen mehrere gute Stücke von ihm. Auch in der Pinakothek von Mailand begegnet man einigen lobenswerthen Bildern des Garofolo.

DOSSO DOSSI.

Merkwürdig ist es, dass sein grosser Landsmann Lodovico Ariosto mit keiner Silbe des Garofolo gedenkt, während er doch, obwol erst in der 1532 veranstalteten Auflage seines „Orlando“ in jener bekannten Octave die Dossi sogar über Verdienst erhebt, indem er sie mit Lionardo, Mantegna, Giambellino, Michelangelo, Raffael und Tizian zusammenstellt. Doch dazu mag wol der etwas spiessbürgerliche Charakter des Garofolo, welcher dem des Dichters wenig sym-

---

[1] Es wird wol kaum nöthig sein zu bemerken, dass das von Baruffaldi (*Vite de' Pittori ecc.* I, 168) angeführte „Skizzenbuch“ mit dem Titel: *Studio di me Zoane Bapta d°. Benvegnù fatto in Bologna Suxo le dipinture del Bagnacavallo et del Sanzio da Urbino a li anni MDVII et MDVIII,* nichts anderes sein dürfte als eine der vielen, wahrscheinlich zu Bologna im 17. Jahrhundert erfundenen Fälschungen von sogenannten Documenten. Wo hätte auch Ortolano in jenen Jahren Werke Raffael's in Bologna finden können?!

pathisch sein mochte, der Anlass gewesen sein. Dosso dagegen, wenngleich zuweilen etwas ungehobelt und liederlich in seinen Werken, hat in seiner Natur viele dem Ariosto verwandte Züge.[1] Man betrachte z. B. seine Circe im III. Saal dieser Borghese-Galerie. Sieht dieses phantastische, geistvolle Bild nicht wie eine in Farben gesetzte Ariostische Dichtung aus? Und da, wie ich allen Grund habe zu vermuthen, dieses Werk der Frühzeit Dosso's angehört und etwa im Anfange des zweiten Decenniums des 16. Jahrhunderts entstanden sein mag, so dürfte diese Circe des Dosso etwa gleichzeitig mit dem Erscheinen der ersten Ausgabe des „Orlando" (1516) gemalt worden sein. Später hat Dosso wol bedeutendere und, was Glut der Farbe betrifft, unübertroffene Werke hervorgebracht, ich erinnere mich jedoch kaum, dass eines derselben, vielleicht jene herrliche Gestalt des heiligen Georg in der Galerie von Modena ausgenommen, einen so frischen, einen so poetischen Eindruck auf mich gemacht, meinen Geist in so hohem Grade entzückt hätte, wie diese Zauberin der Galerie Borghese. An der Wand gegenüber sehen wir, unter Nr. 45, die Nymphe Calisto ebenfalls durch den Pinsel Dosso's verewigt, obwol der Katalog dieses Bild dem Garofolo zumuthet.[2] (†) Auch hier ist der landschaftliche Hintergrund höchst poetisch empfunden. So gehören nach meiner Ansicht dem Dosso mehrere andere Werke in dieser Borghese-Galerie an, die im Katalog unter verschiedenen Namen verzeichnet stehen. Im ersten Saale sehen wir Nr. 67 Apollo, liebes-

[1] Vasari sagt von ihm: „*Fù il Dosso molto amato dal duca Alfonso di Ferrara, prima per le sue qualità nell' arte della pittura, e poi per essere uomo affabile molto e piacevole*" (IX, 22).

[2] Schon im 17. und 18. Jahrhundert gab man gar manches Bild des Dosso dem Garofolo; so unter andern auch mehrere von denen, die aus der Galerie von Modena nach Dresden kamen.

trunken auf einer Felsenbank sitzend; er spielt auf einer Violine in der Hoffnung durch seine schmachtenden Töne die vor ihm fliehende Daphne zu bannen. (†) Mit zu beherzigender Bescheidenheit begnügt sich der Katalog, dies zwar verdorbene allein hochpoetische Bild blos der Schule von Ferrara zuzuweisen.[1] Der lebensgrosse Apollo ist sehr energisch und lebendig gedacht, die Landschaft auch hier phantastisch und sehr charakteristisch für den Meister, ebenso wie die runden Formen der Hand und des Ohres. Unter Nr. 20 sehen wir eine grosse Tafel mit zwei niedergebeugten Kranken, einem Mann und einem Weib, die sich an die Heiligen und Doctoren Cosmas und Damianus um ärztliche Hülfe wenden. (†) Im Katalog ist dieses flüchtig gemalte Bild der Schule des Paolo Veronese zugeschrieben.[2] Dosso scheint diesmal sogar seinen Namen auf einem unten angebrachten medicinischen Gefäss in humoristischer Weise angedeutet zu haben. Man liest nämlich darauf: ONTO D...., d. h. unto, Fett, D'[osso] Knochen, also Knochenfett. Aller Wahrscheinlichkeit nach diente diese Tafel als Apothekerschild. Die Figuren sind lebensgross.

Aus diesem ersten bitte ich die gewiss inzwischen sehr gelichtete Reihe meiner freundlichen Begleiter mir bis hinab in den Saal X der Galerie zu folgen. Daselbst finden wir nämlich, mit dem Namen des Giorgione bezeichnet, ein Bild, auf welchem David und Saul mit dem Haupte seines plumpen Feindes in der Hand dargestellt sein soll. (†) Wir sehen auf dieser allerdings ganz im Giorgionischen Sinn colorirten

---

[1] Wurde jetzt vom neuen Director der Galerie, zu meiner Genugthuung, als Werk Dosso's anerkannt, ebenso wie auch das vorige Bild.

[2] Wurde neuerlich ebenfalls, meinem Vorschlage gemäss, vom neuen Director dem Dosso zugeschrieben.

Tafel einen mannhaften Krieger, mit Schwert und Panzer ausgerüstet, der den abgehauenen Kopf eines Riesen vor sich hat; hinter demselben steht ein junger Knappe mit rother, weissbefiederter Mütze auf dem Kopfe. Ob dieses Bild gerade David, Saul und den Demokraten Goliath oder nicht eher irgendeinen Helden des „Orlando furioso" vorstellen soll, lassen wir dahingestellt. Jedenfalls gehört es zu den spätern und somit flauern Werken des Dosso.[1] Nach den Mittheilungen des verstorbenen N. Cittadella (*Notizie relative a Ferrara*, 1864) scheint es, dass Giovanni (Sohn des Niccolò de Lutero), der 1528 im herzoglichen Schlosse von Ferrara seinen Wohnsitz aufgeschlagen hatte, damals noch nicht den Beinamen Dosso führte; wenigstens findet man denselben noch nicht in öffentlichen Acten verzeichnet. Erst im Jahre 1532 fand ihn Herr Cittadella als Magister Dossus, J. Nicolai de Lutero, bezeichnet. Jene Bilder des Dosso, auf denen als Monogramm ein von einem Knochen durchbohrtes D steht, wie z. B.

---

[1] Jakob Burckhardt lässt dieses Werk als Giorgione gelten. Da derselbe geistvolle Schriftsteller aber den schönen heiligen Sebastianus in der Brera-Galerie, der unstreitig dem Dosso und nicht den Brüdern Dossi, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle behaupten, angehört, ebenfalls als ein gutes Bild des Giorgione bezeichnet, so bleibt er sich diesem Bilde der Borghese-Galerie gegenüber wenigstens consequent. Schon der wenig kritische Ridolfi hatte die beiden ebengenannten Bilder des Dosso dem Giorgione zugeschrieben. (Ridolfi I, 130.) Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 164) wollen dagegen in diesem Bilde den Pinsel des Pietro della Vecchia, namentlich in der „Rüstung, im Kopfe des Goliath und in den Händen des Saul" wahrnehmen, während dieselben Kunsthistoriker die sogenannte „Schiava" der Galerie Barberini für ein Werk des Palma vecchio nehmen!! Dieser unser „David und Goliath" wurde allerdings vom Pietro della Vecchia manches Mal copirt und diese Copien befinden sich im Belvedere in Wien (Ital. Schulen, VII. Saal, Nr. 56; in der städtischen Galerie von Padua, Nr. 531, und anderwärts noch.

die kleine Tafel der Galerie Doria-Panfili (Braccio I, Nr. 51), auf welcher Christus dargestellt ist, wie er die Speculanten und Börsenmänner jener Zeiten aus dem Tempel hinaustreibt, gehören somit der spätern Epoche des Meisters an: 1525—1540.

Wie wir gesehen, ist auch dieser Meister in Rom wenig gekannt und studirt, denn von den fünf Bildern, welche diese Galerie von ihm besitzt, wurden vier andern Meistern zugeschrieben.[1] In den andern Galerien Roms, Italiens, Deutschlands und Englands ergeht es dem armen Dosso nicht besser als hier. So werden, um nur einige Beispiele anzuführen, in der Capitolinischen Galerie mehrere Bilder dem Dosso zugeschrieben, die seiner durchaus unwürdig sind und auch keineswegs von ihm herrühren, wie das schwache männliche Porträt (I. Saal, Nr. 85) und die „Vermählung der Maria (I. Saal, Nr. 23), wogegen die grosse heilige Familie (II. Saal, Nr. 145), welche jedenfalls nicht zu den erfreulichsten Werken des Dosso gehört und überdies durch unverständiges Putzen verdorben worden ist, dem Giorgione zugemuthet wird. (†)

In der Galerie Doria-Panfili sieht man von Dosso, ausser dem oben angeführten mit dem Monogramm bezeichneten Bildchen, ein ganz im Ariostischen Sinne aufgefasstes Weib. Sie ist in einen rothen Mantel gehüllt, hat die Stirn mit einem reichen Diadem geschmückt und hält einen kolossalen Helm in den Händen. Wahrscheinlich stellt diese schöne, junge und aggressive Frau ebenfalls irgendeine Heldin aus dem „Orlando furioso“ vor. Im Katalog erhielt dieses Bild folgende lächerliche Bezeichnung: Porträt der Katharina, Vannozza genannt, von Dosso. Nun war die Vannozza

[1] Das sogenannte „Präsepium“ (II. Saal, Nr. 27) gehört, meiner Ansicht nach, nicht dem Giovanni an, wie der Katalog meint, sondern doch wol eher dem Bruder Battista. (†)

nichts anders als das Kebsweib des später zur Papstwürde erhobenen Cardinals Borgia und folglich die Mutter des Cesare, der Lucrezia und der andern Kinder Alexander's VI.; sie lebte also um 1470, als Dosso noch nicht geboren war. Ich erinnere mich nicht, in den Galerien Roms andern Bildern des Dosso, mit Ausnahme eines bedeutenden grossen Altarwerkes mit der Madonna und Heiligen im Palast Chigi, begegnet zu sein.

In den Sammlungen der Uffizien und des Palast Pitti in Florenz gibt es keine namhaften Bilder des Dosso; der Johannes der Täufer, Nr. 380 daselbst, gehört dem Dosso und nicht dem Giorgione an, dem er dort zugeschrieben wird, und ebenso urtheile ich über die Copie des Porträts des Herzogs Alfonso nach Tizian, Nr. 311, das uns der Katalog als das Bildniss von Karl V. und als das Werk Tizian's vorstellt.

In den einst zur Republik Venedig gehörigen Ländern sind mir, ausser dem grossen, nicht gerade sehr gelungenen Werke des Dosso in der Galerie von Rovigo[1] und dem kleinen höchst poetischen Bildchen in der städtischen Galerie von Bergamo[2], keine andern Werke von diesem Meister zu Gesicht gekommen.

Auch in Mailand kenne ich von Dosso nur den herrlichen, oben schon erwähnten heiligen Sebastianus in der Brera-Galerie, ein Bild, das früher den Namen des Giorgione führte. Die „Fusswaschung“ in der Ambrosiana dagegen, welche Herr Director Bode (II, 736) als ein Werk aus der römischen (?) Zeit des Dosso

---

[1] Das Bild trägt die Nummer 135 und den Namen des Garofolo. Es stellt eine thronende Madonna mit dem Kinde und fünf Heiligen an den Seiten dar.

[2] Abtheilung Lochis, Nr. 204. Es stellt die heilige Jungfrau und das Kind dar, vor dem an den Seiten der heilige Georg und ein heiliger Bischof knien.

Dossi erwähnt, ist meiner Meinung nach sicher nicht von ihm, sondern dürfte wahrscheinlich von einem vlämischen Eklektiker herrühren, der in diesem langweiligen Bilde auch dem Urbinaten mehreres entlehnte. (†)

Selbst Dosso's Vaterstadt Ferrara hat nur wenige Gemälde von ihm aufzuweisen: nämlich das grosse leuchtende Altarwerk in der Pinakothek, das jetzt durch eine heillose Restauration fast ungeniessbar geworden ist, und vielleicht die durch Uebermalung ganz und gar entstellten Wandgemälde in einem Cabinet des einst herzoglichen Schlosses. (?) Modena hingegen besitzt mehrere und darunter ganz vorzügliche Bilder des Dosso.

Fast alle seine Fresken im Schlosse zu Ferrara, sowie diejenigen im fürstbischöflichen Schlosse zu Trient haben entweder das Feuer oder der Zahn der Zeit zerstört oder aber der Stumpfsinn der Menschen hat sie zu Grunde gehen lassen. Armer Dosso! So hat man, *viribus unitis*, allerorts, was noch von deinem grossen Werk auf uns gekommen, zerbröckelt und zerstückelt, und mit diesem Stück den einen, mit jenem den andern Meister geschmückt. Hier den Giorgione, dort den Parmeggianino, hier den Pordenone, dort den Francesco Penni oder den Garofolo. Er verdient es wohl, dass man ihn wieder zu Ehren bringe und ihn in das richtige Licht stelle. Steht doch seinem vielbewunderten Landsmann und Freund Ariosto kein anderer Künstler so nahe wie gerade dieser begabte Maler mit seinem heitern, gesunden und oft so glänzenden Geiste. Allerdings geberdet er sich zuweilen etwas ungebunden, zu Zeiten manchmal auch fahrlässig und leichtsinnig, doch niemand darf von ihm sagen, dass sein Sinn roh und alltäglich gewesen sei.

Vasari hat den Dosso nicht persönlich gekannt. Wenn also dieser sonst feinsinnige und liebenswürdige Biograph in der knappen Lebensgeschichte, die er dem

Dosso widmet, nicht den ihm gewöhnlichen Sinn für Gerechtigkeit und Unparteilichkeit bewährt, so mag dies vielleicht aus zwei Gründen herzuleiten sein: erstens weil Dosso nicht für gut befunden hatte nach Rom zu pilgern, um dort seine heimatliche „*maniera secca*“ zu erweitern, und zweitens weil wahrscheinlich Vasari's Freund Girolamo Genga ihn gegen Dosso, dessen Nebenbuhler er im Palazzo Imperiale bei Pesaro gewesen war, ebenso sehr eingenommen haben mochte, wie ein anderer seiner Berichterstatter, der neidische Beccafumi aus Siena, ihm über den Sodoma Uebles berichtet hatte. Weder von den glänzenden und umfangreichen Wandgemälden, womit der Liebling Alfonso's von Este die Räume der Lustschlösser um Ferrara ausgeschmückt hatte, noch von den Gemälden Dosso's im Schlosse der Gonzaga in Mantua weiss Vasari uns etwas zu sagen. Von den spätern Nachtretern des Aretiners durfte man auch nicht erwarten, dass sie die Lücken im Werke des Meisters ergänzten und die von ihm begangenen Fehler wieder gut zu machen gesucht hätten. Auch dürften wol wenige Künstler der Sinnesweise der folgenden Jahrhunderte so wenig zugesagt haben, so unverständlich geworden sein, wie gerade Dosso. Erging es etwa dem Ariosto nicht ebenso nach dem Auftreten des Tasso?

Dosso starb nicht im Jahre 1560, wie allgemein berichtet wird, sondern schon um 1541, und daher ungefähr sieben Jahre vor seinem Bruder Battista. Er hinterliess drei Töchter.[1]

Von Battista Dossi finden wir mehrere Bilder in unserer Borghese-Galerie, zwei davon über den Thüren des ersten Saales, und ein kleines Präsepium im Saale III; ein viertes im ersten Saale der Doria-Galerie, über der Thür aufgestellt.

[1] Siehe Cittadella, a. a. O.

Ein Zeitgenosse, vielleicht auch Mitschüler Dosso's bei Lorenzo Costa (?), war der Ferrarese Lodovico Mazzolini, dieser Glühwurm unter den Malern. Sein Vater war auch Maler und hiess Giovanni. Mehr für das Genrefach als für die „historische“ Kunst geschaffen, obwol er in seiner Frühzeit auch viel *al fresco* gemalt haben soll, wurde er schon seiner herrlich glänzenden Farben halber ein Liebling aller kunstliebenden Prälaten der folgenden Jahrhunderte. Daher sind auch die römischen Galerien mit seinen Bilderchen reichlich versehen. Die Borghesische hat von seiner Hand, ausser den beiden im ersten Saal hängenden, noch ein drittes Bildchen: eine „Anbetung der Könige“, mit prächtigem architektonischen Hintergrund, Saal II, Nr. 58. Hier ist Mazzolini klar und leuchtend in der Farbe und nicht so manierirt wie gewöhnlich.

Wenn ich nun noch zwei Bilder des Scarsellino erwähne, die im dritten Saal der Galerie (Diana im Bade und Venus dem Bade entsteigend) aufgestellt sind, so glaube ich ungefähr aller ferraresischen Maler gedacht zu haben, von denen Werke in dieser Galerie sich vorfinden. Es bleibt mir nur noch übrig, der bekannten, ja weltberühmten Danaë des Correggio einige Worte zu widmen.

Mit derselben Ungerechtigkeit und Oberflächlichkeit, mit welcher man bisher den Dosso behandelt, ist man überhaupt mit der ganzen Malerschule Ferraras verfahren. Wer diese interessante, energische Schule mit Liebe studirt, derselben ohne Vorurtheile in ihrer organischen Entwickelung nachgeht, der wird leicht erkennen, dass dieselbe in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine weit grössere Bedeutung gehabt hat als man ihr bisher einräumen wollte. Ihre drei Hauptträger sind der ernste, eckige und knochige Cosimo Tura, Cosmè genannt; der naive, energische und trotz seiner Griesgrämigkeit liebenswürdige Francesco

Cossa oder del Cossa[1] und Ercole Roberti. Der erstere lebte und wirkte stets in seiner Vaterstadt, und seiner Schule mögen, unter vielen andern, auch die Maler Francesco Bianchi (in Modena, wo er sich niederliess, Frané, d. h. der Ferrarese, genannt)[2], Domenico Panetti und Lorenzo Costa angehören.

Francesco Cossa dagegen verliess schon im Jahre 1470 den Hof seines Herrn Borso und setzte sich in Bologna fest, woselbst er nicht erst gegen Ende des Jahrhunderts, wie ich früher annahm, sondern schon im Anfange der achtziger Jahre, also in seinem besten Mannesalter, verstarb.[3] Diesem seinem Landsmann und dessen Mitarbeiter in Bologna Ercole di Roberto, hatte es wahrscheinlich Lorenzo Costa zu verdanken, dass er in seinen Jugendjahren, d. h. um 1483, von Ferrara an den Hof des kunstliebenden Bentivoglio kam, woselbst er dann später eine blühende

---

[1] Die meisten der auf uns gekommenen Werke des Cossa gehen in Italien unter dem Namen des Lorenzo Costa, mit welch letzterm Cossa schon von Vasari verwechselt wurde. So z. B. der herrliche, in seinem Lehnstuhle sitzende heilige Hieronymus in S. Petronio; die zwölf stehenden Apostelfiguren in der Kapelle Marsilj, ebendaselbst, wahrscheinlich nach dem Tode des Meisters von einem seiner Schüler nach Cartons des Cossa gemalt; die zwei Glasfenster in S. Giovanni in Monte, ebenfalls in Bologna. Im Ausland werden die wenigen sich dort befindenden Bilder des Cossa bald dem Mantegna, bald dem Marco Zoppo von Bologna zugeschrieben.

[2] Viele meinen, er hätte Bianchi-Ferrari geheissen; warum denn zwei Familiennamen? Ueberdies schrumpft, soviel ich weiss, selbst im modenesischen Dialekt der Familienname Ferrari niemals in Frarè zusammen. Uebrigens hat die Frage, ob Bianchi in Modena oder in Ferrara geboren sei, gar keinen wissenschaftlichen Werth; als Künstler gehört Francesco Bianchi der Malerschule Ferraras an.

[3] Cosimo Tura dagegen starb nicht im Jahre 1469, wie man gewöhnlich annimmt, sondern, wie Cittadella uns berichtet, nach 1495.

Lehr- und Wanderjahre des Malers Antonio Allegri da Correggio.[1]

---

[1] In einem der interessanten Aufsätze, die Herr Director Bode in der „Gazette des beaux-arts" über die italienischen Bilder des Berliner Museums publicirt, in der Absicht seine neuen Ideen über die italienische Kunstgeschichte sowie die eigenen, gewiss nicht geringen Verdienste um die Sammlungen der Berliner Museen auch einem französischen Publikum bekannt zu machen, bemerkt er: *„A. Venturi, dont les recherches ont posé les fondements de la connaissance des écoles de Ferrare, de Bologne et de Modène"* (V. Heft vom 1. Februar 1889, Seite 118).

Nun kann es mir gewiss nicht im Traum einfallen, die wirklichen Verdienste des jungen und vielversprechenden modenesischen Kunstforschers Herrn Venturi irgendwie schmälern zu wollen; Herr Director Bode wird mir aber erlauben, meinerseits ihm zu bemerken, dass, als ich im Jahre 1875—76 diese nun aufs neue erscheinenden Artikel über die Malerschule von Ferrara und Bologna veröffentlichte, noch ein dichter Nebel über jenen beiden Malerschulen lag, wovon uns selbst noch die Ausgabe von 1879 des Bode'schen „Cicerone" (II, 579—587) Zeugniss ablegt. Es ist wahr, Herrn A. Venturi glückte es, den wahren Autor des grossen Bildes, das in der Brera-Galerie bisher als von einem sonst ganz unbekannten Stefano da Ferrara gegolten hatte, ausfindig zu machen. Er fand nämlich in einer alten „Guida", dass jenes Bild, ehe es nach Mailand kam, den Altar einer Kirche in der Nähe von Ravenna zierte und dort als Werk nicht des Stefano, sondern des Ercole da Ferrara galt, und bei näherer Prüfung des Bildes hat sich auch wirklich bestätigt, dass es dem Ercole di Roberto angehöre. — Ausserdem verdanken wir Herrn Venturi die Entdeckung mancher wichtigen Documente, die dazu dienen, uns mit den Malern von Ferrara, Bologna und Modena vertrauter zu machen. Dies alles erkenne auch ich und mit der grössten Freude an. Allein das eigentliche Verhältniss der alten Bologneser Schule zu der von Ferrara, die Bedeutung des Fr. Cossa und des Lorenzo Costa in jener ehedem sogenannten „Schule des Marco Zoppo und des Francia", sowie die künstlerische Entwickelungsgeschichte des Garofolo und des Dosso Dossi, und ebenso die des Correggio, glaube ich doch etwas früher als die Herren Bode und Venturi erkannt zu haben. — Mögen diese wenigen Worte der Abwehr, die ich mir selbst schuldig war,

Dem Vedriani folgend, lassen nämlich die Schriftsteller über italienische Kunst den Correggio seine ersten Lehrjahre unter der Anleitung des Francesco Bianchi in Modena zubringen und lassen ihn dann, nach dem im Jahre 1510 erfolgten Tode des Bianchi, nach Mantua übersiedeln, um sich dort beim grossen Andrea Mantegna weiter auszubilden, bis er etwa zwanzigjährig 1514 von den Mönchen in Carpi den ehrenvollen Auftrag erhielt, das grosse Altarbild auszuführen, welches gegenwärtig die Dresdener Galerie ziert, und worin, wie sich dies von selbst versteht, die meisten Schriftsteller noch ganz deutlich die Art und Weise seines Lehrers Mantegna zu erkennen behaupteten. Freilich, als man später ausfindig machte, dass Mantegna schon im Jahre 1506 gestorben war, behalf man sich damit, dem Vater einen seiner zwei Söhne, sei es den Lodovico sei es den Francesco, als Lehrer und Rathgeber des jungen Correggio zu substituiren. Zum Belege für diese Annahme und zum Beweise der persönlichen Gegenwart des jungen Allegri in Mantua führte man sogar einige Fresken an, die da und dort an den Mauern jener Stadt noch sichtbar wären und worin jeder Sachkundige die Hand des Correggio erkennen müsste.

Diese ganze Entwickelungsgeschichte jedoch ist auf Sand gebaut; sie wird weder durch irgendein Gemälde des Correggio, noch weniger durch schriftliche Documente begründet, sie ist nichts mehr und nichts weniger als eine leere „supposition“ des Vedriani, welche, da sie dem Localpatriotismus der Mantuaner schmeichelte, bald zu einer sogenannten „Tradition“ wurde.

Betrachten wir uns die Sache ohne vorgefasste Mei-

---

von meinen freundlichen Lesern mir nicht als Selbstüberhebung gedeutet werden. Das italienische Sprichwort sagt: *„Chi pecora si fa il lupo lo mangia“*.

nungen. Das obengenannte Bild in Dresden mag also vom jungen Correggio 1515 beendigt worden sein. Derselbe, in den letzten Monaten des Jahres 1493 oder in den ersten des folgenden, wie man gewöhnlich annimmt, geboren, hätte also, als er jenes Bild den Mönchen nicht von Carpi, sondern von Correggio vollendet überlieferte, etwa 21 Jahre gezählt. In jenen für die Kunst glücklichen Zeiten hatte aber ein Maler gewöhnlich schon in seinem 15. oder 16. Jahre die Lehrzeit durchgemacht und die technischen Handgriffe erlernt, und von einer in so hohem Grade begabten Natur, wie die des Corregio war, ist man um so mehr berechtigt eine solche Frühreife zu erwarten. Es ist daher wol anzunehmen, dass er schon vor 1514 Bilder gemalt habe, die ihn als einen guten Maler bekannt gemacht und ihm daher jenen so ehrenvollen Auftrag von den Mönchen von Correggio verschafft haben werden. Betrachten wir nun dieses Bild mit kritischem Auge, so werden wir durch den Ton und die Harmonie der Farben, durch den Auftrag derselben, durch die architektonische Form des Thrones und endlich auch durch das Medaillon, mit dem der Thron verziert ist, eher an Costa und die Ferraresische Schule erinnert, als an die Weise des Mantegna. Für diese meine Ansicht spricht jedoch noch deutlicher das schöne Bild bei Lord Ashburton in London. Wer an der Echtheit desselben zweifelt, der bekundet, wie mir scheint, wenig Verständniss für das Eigenthümliche der künstlerischen Auffassung und Darstellungsweise des Correggio. Ueberhaupt, sei mir erlaubt im Vorbeigehen zu bemerken, pflegen gar viele, ja die meisten Kunsthistoriker sich den Begriff vom Charakter und der Ausdrucksweise eines Künstlers von den spätern Werken desselben zu abstrahiren. Wer daher im sogenannten Bilde des heiligen Georg oder in dem der „Nacht“ der Dresdener Galerie oder im sogenannten Hieronymusbild in Parma den Inbegriff der Kunst des

Antonio Allegri zu sehen gewohnt ist, der wird natürlich anstehen, im Bilde Ashburton die Hand desselben Künstlers zu erkennen. Und doch sind in jenen Werken aus der Frühzeit des Correggio, nämlich der Madonna des heiligen Franciscus zu Dresden und dem Bilde bei Lord Ashburton, im Keime schon dieselben Licht- und Schattenseiten sichtbar, die in den spätern Gemälden des Meisters uns theils anziehen, theils abstossen. Dieselbe Form, dieselbe Empfindung in der Darstellung der Hände, dieselbe dem Correggio eigenthümliche Form des Ohres, dieselben ihm eigenen Faltenbrüche; nur die Färbung ist in diesen Bildern aus der Frühzeit eine andere, sowol im Tone als auch in der Harmonie, und gemahnt uns an Lorenzo Costa und an dessen Schule. Wie ich nun das Bild bei Ashburton für früher gemalt halte, als das Bild vom Jahre 1515 in Dresden, so erscheint mir dagegen die sogenannte Flucht nach Aegypten (in der Tribüne der Uffizien-Galerie) als um mehrere Jahre später ausgeführt, als die Madonna des heiligen Franciscus, also ums Jahr 1517—18. Auch in diesem letztern Bilde ist der Ton durchaus noch ferraresisch, und zwar nicht so sehr an Costa und Ercole Grandi di Giulio Cesare erinnernd, als vielmehr an Dosso und Garofolo. Das helle Strohgelb in der Bekleidung des heiligen Joseph in jenem Bilde ist eine Farbe, deren sich Dosso und Garofolo mit Vorliebe bedienten. Im kleinen, rechts an die Tribüne der Uffizien-Galerie anstossenden Zimmer hängt ein Bildchen, das man früher der ferraresischen Schule, später aber geradezu dem Tizian zuzuschreiben beliebte. Es führt die Nr. 1002 und stellt die Madonna mit dem Kind im Arme zwischen zwei musicirenden Engeln vor. Wer nun den Formen in diesem Bilde näher nachgeht, zumal der Hände, des Ohres, der Falten, ganz abgesehen von der dem Correggio ganz eigenthümlichen Leuchtkraft der Farbe, der wird darin überall den Geist und die Hand

des Correggio erkennen; allein mehr noch als die äussere Form spricht auch in diesem Gemälde für den Meister der ihm ganz eigene Ausdruck der Madonna und des Jesuskindes, und namentlich der des Engels auf der rechten Seite der Jungfrau, während der Engel auf der linken Seite mehr an Giorgione und an Tizian's Jugendwerke erinnert.

Jenes höchst interessante, bisher wenig beachtete Bildchen halte ich nun ebenfalls für die Arbeit aus der Frühzeit des Correggio, und zwar als von ihm unter dem Einfluss der Werke Giorgione's, Tizian's und Lotto's gemalt. (†) Denn ich stehe nicht an anzunehmen, dass der junge Antonio an Ort und Stelle, d. h. in Venedig, gar manches Werk jener grossen venetianischen Coloristen sich angesehen und beherzigt habe, ehe er sich in Parma niederliess. Um meine Thesis fester zu begründen, als dies eben durch die angeführten Beispiele geschehen konnte, hätte ich gewünscht, noch eines andern Bildchens Erwähnung zu thun, das einst in der Galerie Costabili in Ferrara sich befand, seit etlichen Jahren aber in den Besitz des Herrn Dr. G. Frizzoni übergegangen ist. Da ich nun weiss, dass der glückliche Inhaber dieses Kleinodes gesonnen ist, in naher Zeit dem kunstwissenschaftlichen Publikum seinen kleinen Juwel vorzustellen und die Gelegenheit benutzen wird, mehrere andere Jugendarbeiten des Correggio mit gewohnter Sachkenntniss zu erörtern, so unterlasse ich es, an diesem Orte das liebliche Bildchen eingehender zu beschreiben. Dasselbe stellt die „Vermählung der heiligen Katharina“ vor und hat eine so scharf ausgesprochene ferraresische Färbung, dass es mehrern nordischen Dilettanten als ein Werk des Mezzolini erschien.

Mag nun Correggio den in Modena ansässigen Maler Francesco Bianchi zum Lehrer gehabt oder mag derselbe selbst die Technik des Malens in Mantua bei

Lorenzo Costa oder in Ferrara selbst die Technik des Malens erlernt und sich später an den Werken der Venezianer ausgebildet haben, daran liegt nicht viel. Woran es mir hauptsächlich lag, war, meinen Freunden zu beweisen, dass Correggio mit der Schule des Andrea Mantegna nichts zu schaffen hat, sondern durchaus und unbedingt der Malerschule Ferraras angehört.[1] Es ist hier nicht der Ort, diese Ansicht eines weitern auszuführen und zu begründen; ich hoffe aber, dass diejenigen meiner Leser, welche der italienischen Kunst in ihrer Entwickelung nachgegangen sind und dieselbe nicht im Sturmschritt, sondern mit Liebe und ohne vorgefasste Meinung studiren, meine Gedanken nicht höhnisch abweisen werden; ja, ich schmeichle mir sogar, dass mancher unter ihnen, früher oder später, seine Zustimmung mir nicht versagen wird.

Nach dieser Abschweifung betrachten wir nun das herrliche Werk des Meisters, das die Galerie Borghese besitzt, die „Danaë“. Es ist ein vielgewandertes Bild. Von Italien kam es nach Spanien und sodann wieder nach der Lombardei zurück. In den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts beschrieb es Lomazzo als in Mailand befindlich und zwar im Hause des Bildhauers Leoni Aretino: „*Danae e Giove che gli piove in grembo in forma di pioggia d' oro, con Cupido ed altri amori, co' lumi talmente intesi, che tengo sicuro, che niun altro pittore in colorire ed allumare possa agguagliargli; mandato di Spagna da Pompeo suo figlio statuario.*“ Von Mailand aber gelangte es sodann an den Hof Kaiser Rudolf's nach Prag, von wo aus es durch die Politik nach Stockholm verschlagen ward, um vom hohen Norden, wo die arme Danaë sich fast zu Tode gefroren haben

[1] Dass Correggio in Mantua die eine oder die andere Figur des Mantegna copirt haben mag, thut wahrlich meiner Behauptung nicht den mindesten Abbruch.

mag, wieder nach Süden, und zwar nach Paris gebracht zu werden. Von da später nach London verkauft, kehrte das Bild bald wieder nach Paris zurück, wo es im dritten Decennium unsers Jahrhunderts glücklicherweise als Copie angesehen wurde und daher vom Fürsten Borghese um einen Spottpreis angekauft werden konnte. So bekam denn, nach zwei und einem halben Jahrhundert, unsere Danaë abermals ihr sonniges Vaterland wieder zu sehen. Nur die Götter mögen es wissen, wo diese weitgereiste Freundin des alten Jupiter am Ende unsers Jahrhunderts sich befinden werde!

Nach allen den Wanderungen ist es nicht zu verwundern, dass dieses Wunderwerk der Malerei vielfach gelitten hat. Jedenfalls ist es jedoch den heillosen sogenannten Restaurationen entgangen, welche die Bilder des Correggio in Dresden, den heiligen Franciscus etwa ausgenommen, erfahren mussten und die, mir wenigstens, jene gepriesenen Correggio-Bilder fast ungeniessbar machen. Trotzdem, dass die Oberhaut dieses Bildes verloren gegangen, bleibt es doch immer vielleicht das correggeskeste Werk des Antonio Allegri, und wie Otto Mündler sehr richtig bemerkt, der Triumph der Luftperspective und des Helldunkels. Die kindliche, naive Geschäftigkeit der die Pfeile spitzenden Liebesgötter, sowie das etwas verdutzte ängstliche Geschehenlassen und zugleich die echt weibliche, sinnliche Glückseligkeit, die den ganzen Körper der Danae durchzittert, bis in die Fusszehen hinab, scheinen mir unübertrefflich. Es mag wol sein, dass die naive, natürliche Freude dieses Mädchens den superlativen Aesthetikern und den principiell „Reinen" allzu sinnlich erscheint. Auch gebe ich gern zu, dass die Kunst des Correggio in diesem Bilde sich auf der Schneide eines Rasirmessers bewegt. Diese Danaë wurde für den Markgrafen von Mantua gemalt, und schon Giulio Romano, nach dem Zeugniss Vasari's, erklärte dieses Bild für so schön,

dass er kein anderes kenne, das diesem gleichkomme. Was die darin so meisterhaft veranschaulichte Empfindung des Meisters betrifft, so finde ich sie so wahr, so menschlich, ja so keusch im wahren Sinne des Wortes, so fern von all der unsittlichen Prüderie unserer Tage, dass mir kein Werk moderner Kunst bekannt ist, welches in dieser Hinsicht mehr Recht hätte, den Kunstschöpfungen der Griechen an die Seite gesetzt zu werden. Freilich hat Corregio seine Danaë keineswegs für ein Mädcheninstitut gemalt. Jedenfalls ist es eine der Perlen der Borghese-Galerie, und, meinem Dafürhalten nach, das einzige Werk des Correggio, das sich in Rom befindet[1], da anerkanntermassen der wüste „Christus in der Glorie" der Vaticanischen Bildersammlung wahrscheinlich einem schwachen Nachahmer aus der spätern bologneser Schule zuzuschreiben ist. Es ist wol kaum nöthig zu bemerken, dass die Danaë auf Leinwand und nicht wie die bewunderte und vielbesungene „Magdalena" der Dresdener Galerie (†) auf Kupfer gemalt ist, ein Gebrauch, der, wenn ich nicht irre, erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch die Niederländer in Italien eingeführt wurde, in diesem Lande jedoch wenig Anklang fand.[2]

Von dieser „gemein sinnlichen" Gestalt des Correggio,

---

[1] Das Madonnenbild im Hause des Fürsten Torlonia (Lungara) ist, ebenso wie jenes in St.-Petersburg, nichts anderes als Copie des in der Esterhazy-Galerie in Budapest befindlichen Originals. (†)

[2] Soviel ich weiss, haben erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Niederländer, wie Brill, Jan Brueghel der Aeltere, Pourbus u. a. m., sich des Kupfers zu ihren Malereien bedient. Mir wenigstens ist kein italienisches Bild aus der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts bekannt, das auf Kupfer gemalt wäre; spätere Copien, die für Originale gelten, sah ich allerdings mehrere.

wie die Danaë von einem sonst hochsinnigen deutschen Kunsthistoriker genannt wurde, wenden wir uns also schleunig weg und treten in die folgenden Säle ein, wo wir die Ehehälfte Potiphar's von drei oder vier keuschen Malern vom Ende des 16. und 17. Jahrhunderts, zur grossen Freude der Fastenprediger in der Kunst, dargestellt sehen. Doch wir überlassen es dem diese Art von Kunst liebenden Publikum, jene Bilder sich selbst aufzusuchen und sich daran zu ergötzen. Für unsere Studien ist nichts in denselben zu lernen. Auch möge man es mir nicht verargen, wenn ich die im IV., V., VI., VII. und VIII. Saale ausgestellten Gemälde für diesmal ganz übergehe. Für die Geschichte der Kunst und der Cultur haben dieselben allerdings dasselbe und für das grössere Publikum ein noch viel stärkeres Interesse und eine grössere Anziehungskraft, als die von uns bisher betrachteten Werke, allein für unsere Studien sind, wie gesagt, die Eklektiker von sehr untergeordneter Bedeutung.

Das weitaus schönste Gemälde in diesen Sälen ist jedenfalls Domenichino's berühmte „Caccia di Diana". Aus diesem an schönen, ja reizenden Details so reichen Bilde schaut noch eine so naive Lust und Freudigkeit heraus, dass man sich in für die Kunst glücklichere Zeiten versetzt glaubt. Kein Bild aus dem 17. Jahrhundert, die herrliche Aurora des Guido, die Fresken des Annibale Caracci im Palast Farnese und jene des Guercino im Casino Ludovisi etwa ausgenommen, geniesst aber auch eines solchen Rufes, ist so allgemein bekannt, wie diese wirklich anmuthige, mit Freude gedachte und gemalte und daher auch Freude erweckende weibliche Jagdpartie des liebenswürdigen Domenichino. Im nämlichen Saal hängen noch Rundbilder des Francesco Albani, die Jahreszeiten darstellend, die als Decorationsstücke werthvoll und beachtenswerth sind, und überdies eine grosse Madonna mit dem Kinde vom

unerquicklichen, aber höchst talentvollen Michelangelo da Caravaggio.

Im letzten untern Saale der Galerie befinden sich Fragmente von Wandmalereien, welche drei verschiedenen Meistern angehören. Diejenigen, in denen die Geschichte des Apoll und Marsyas dargestellt ist, rühren vom Domenichino her und zierten dereinst einen Saal der Villa Borghese in Frascati. Die andern, welche Legenden aus der römischen Geschichte zum Vorwurfe haben und von neuern Schriftstellern dem Giulio Romano zugeschrieben wurden[1], befanden sich ehemals in der Villa Lante auf dem Janiculus. Dieselben haben allerdings noch einen Anflug Raffael'schen Geistes, denn die Villa Lante wurde von Giulio Romano erbaut und die malerische Ausschmückung derselben von den Gehülfen und Schülern, Pappacello, Pagni u. A. ausgeführt.

Die übrigen drei Fresken endlich wurden ehedem dem Urbinaten selbst, von Passavant jedoch blos dem Perino del Vaga zugeschrieben.[2] Sie zierten dereinst das im Jahre 1849 zerstörte Casino di Raffaello auf dem Pincio und stellen das eine eine Gruppe von Scheibenschützen, ein anderes „die Hochzeit Alexander's mit Roxane" dar. Meiner Ansicht nach sind es schwache Copien eines spätern talentlosen Nachahmers Raffael's, das „Bogenschiessen" nach einer Zeichnung in der Sammlung von Windsor, die dort dem Michelangelo zugeschrieben wird; die „Hochzeit Alexander's" nach dem Stiche des Caraglio oder wie andere wollen des

[1] Passavant: Raffael d'Urbin etc. I, 233: „*L'originalité grandiose de Jules Romain ressort aussi dans les petites fresques de la Villa Lante; ce sont des sujets tirés des légendes et de l'histoire romaine, qui se rapporte au Janicule etc.*"

[2] Passavant a. a. O. (II, 236): „*L'exécution de cette fresque, en bon état de conservation, est traitée avec toute la délicatesse particulière (?) à Perino del Vaga.*"

Bonasone[1], den einer von diesen nach einer ihnen von Perino del Vaga angefertigten getuschten Zeichnung ausführte. (†)

Meinen eigenen Studien zufolge dürfte der Hergang der Sache sich ungefähr so herausstellen. Vasari erzählt (IX, 275) uns, dass unter den Schülern Marcanton's sich besonders Marco da Ravenna und Agostino Veneziano auszeichneten und dass beide Stecher Zeichnungen Raffael's als Vorlage zu ihren Blättern benutzten. Unter derartigen von Agostino ausgeführten Stichen führt Vasari nun mit seiner gewöhnlichen Leichtfertigkeit auch den mit der Hochzeit Alexander's an, „*fece ancora Alessandro con Rosana, a cui gli presenta una corona reale, ecc. ecc.*“ Und dieses unbedachtsam hingeworfene Wort des Aretiners reichte hin, den groben Irrthum herbeizuführen, der später in der Bestimmung aller auf das Freskobild Sodoma's bezüglichen Zeichnungen und Skizzen sich einschlich und der noch immer besteht. Raffael Santi und kein anderer musste sie alle angefertigt haben, und dem armen Sodoma blieb an seinem herrlichen Frescobilde kein anderes Verdienst

---

[1] P. J. Mariette („Abecedario“, I, 89) sagt, es gebe zwei Stiche mit diesem Gegenstand, der eine sei von Caraglio, der andere vom ältern Béatricet. Die getuschte Zeichnung dazu befand sich damals in der Sammlung Crozat und scheint jene gewesen zu sein, die L. Dolce als von der Hand Raffael's citirt (eine mit Gips gehöhte Bisterzeichnung), mit der Bezeichnung: *Raffaello da Urbino.* Diese Zeichnung befindet sich in den Mappen des Louvre und ist, meiner Ansicht nach, nichts anderes als eine Copie der Originalzeichnung Perino's, die jetzt verloren zu sein scheint. Mariette erklärte jene Zeichnung bei Crozat als von der Hand des Parmeggianino, und Zanetti desgleichen; dem Abbé Marolle dagegen schien das Blatt von keinem andern herzurühren, als von Raffael selbst. Die Herren Montaiglon und Marquis de Chennevières endlich erklärten die Louvre-Zeichnung als von der „Schule des Urbinaten“.

übrig, als dasselbe nach den Vorlagen Raffael's ausgeführt zu haben. An der ganzen Sache ist jedoch, davon bin ich überzeugt, kein Wort wahr und auch bei dieser Gelegenheit werden wir wieder an die tiefsinnige Parabel erinnert, die der alte Brueghel in seinem Bilde im Museum von Neapel so witzig darzustellen wusste.

Dem Giovanni Antonio Bazzi kann man viele Mängel vorwerfen, nur nicht Mangel an Erfindungsgabe, wovon sich ja jeder Unbefangene überzeugen kann, der seine Wandgemälde im Klosterhof von Montoliveto und in den Kirchen von S. Domenico und S. Bernardino in Siena betrachtet. Uebrigens hat die bekannte Röthelzeichnung in der Albertina ausser den für den Meister sehr charakteristischen Merkmalen in der Technik[1] dieselben Mängel in der Composition, die wir auch in dem Wandgemälde des Sodoma „die Familie des Darius vor Alexander" finden und über dessen Erfindung, bisjetzt wenigstens, soviel ich weiss, die kritischsten Kunstkritiker keinerlei Zweifel haben laut werden lassen. Zum Frescobilde der „Hochzeit Alexander's mit Roxane" sind vier Zeichnungen des Sodoma uns erhalten geblieben, nämlich:

1) Die treffliche „Röthelzeichnung" in der Albertina in Wien.[2] (†)

---

[1] Man beobachte als charakteristische Merkmale des Sodoma z. B. am rechten Bein der Roxane das runde volle Knie gerade wie auf den zwei Ledazeichnungen in Weimar und in Chatsworth (Braun 51 und 148, fälschlich dem Lionardo da Vinci zugeschrieben); die zu stark accentuirte grosse Zehe; die Form der Hand und des Ohres; den dem Sodoma eigenthümlichen Kindertypus; die dichte Strichführung, so verschieden von der auf den echten Zeichnungen Raffael's; die Behandlung der Haare u. a. m.

[2] Ueber diese Röthelzeichnung bemerkt Mariette: „*J'y reconnais tout le faire de Raphael; les expressions en sont bien*

2) Ein Entwurf zu dieser Composition in der Federskizze in den Uffizien (Rahmen 495, Nr. 1479).

3) Eine Federzeichnung zur Roxane, dieselbe nackt und stehend darstellend, in der Esterhazy-Sammlung in Budapest (†), von Herrn von Pulszky als Raffaelzeichnung besprochen in seinem Aufsatz über die „Ungarische Reichsgalerie", Seite 41—47.

4) Eine Federskizze zum Ruhebett der Roxane (†), in der Universitätssammlung von Oxford (Robinson's Katalog, Nr. 177, S. 311).

Die Zeichnungen 1, 3 und 4 werden, wie gesagt, alle drei Raffael zugeschrieben, die Skizze in Florenz wurde früher einem Schüler Raffael's gegeben, in neuester Zeit jedoch als Zeichnung des Sodoma erkannt, allein unbegreiflicherweise hat man dazu bemerkt, sie stelle einen Theil des Frescobildes dar, das Sodoma in der Farnesina nach einer Zeichnung Raffael's ausführte. Letzteres ist in doppelter Hinsicht unwahr, denn erstens führte Sodoma sein Wandgemälde mit grossen Modificationen der Albertina-Zeichnung aus, und zweitens würde diese Federskizze in Florenz, falls sie Copie wäre, nicht dem Frescobild, sondern der Albertina-Zeichnung entnommen sein.

---

plus fines (als in der andern Zeichnung, die er, wie wir soeben gesehen, dem Parmeggianino zuschrieb) *et le détail en est excellent. Raphael le dut faire pour lui servir d'étude et de préparation au dessin drappé.*" Die Röthelzeichnung kam nun, nachdem sie vorher durch mehrere andere Sammlungen gewandert war, endlich in die Albertina und zwar, wie sich dies von selbst versteht, unter dem Namen Raffael's. Passavant (II, 441) beschreibt sie folgendermassen: „*Ce dessin, que Rubens avait acheté à Rome, passa depuis dans la possession du Cardinal Bentivoglio, qui en fit présent au graveur en médailles Mélan. Crozat l'eut ensuite au sortir de la collection Vanrose, et le duc Albert de Saxe-Teschen l'acquit d'un amateur. Il porte aussi l'estampille du prince Charles de Ligne. Toutes les figures sont nues et de la plus délicate exécution à la sanguine.*"

Mehrere Jahre nun nach dem Tode des Urbinaten mag höchst wahrscheinlich der Stecher des Blattes der „Hochzeit Alexander's mit Roxane“ (sei es Caraglio oder Bonasone) etwa den Perino del Vaga angegangen haben, ihm als Vorlage zu einem Stiche die Zeichnung anzufertigen. Zwei solcher Zeichnungen, die an Perino's Technik erinnern, sind nun auf uns gekommen: die eine bessere davon befindet sich im Louvre, die andere viel geringere in der Sammlung von Windsor.[1] Ob und wo die Originalzeichnung Perino's sich erhalten hat, kann ich nicht sagen. Der Stich sowol als die zwei Copien der Zeichnung des Perino, die als Vorlage dem Stecher diente, reproduciren die Composition, wie wir dieselbe auf der Röthelzeichnung der Albertina, nicht aber wie wir sie auf dem Wandgemälde sehen. Perino copirte folglich die Röthelzeichnung und nicht das Frescobild, mit nur der einen Abänderung, dass er die Hüften der Roxane mit einem Tuch bedeckte und Alexander mit einem Kleide und einem Helm[2] ausstattete, und überdies einige andere unbedeutende Modificationen noch in seine Copie einführte. So viel scheint mir jedenfalls in dieser Frage ausser allem Zweifel zu sein, dass nämlich all die vier oben von mir bezeichneten Blätter, die zum Wandgemälde des Sodoma in Bezug stehen, diesem Meister und keinem andern angehören. (†)

Man darf wol sagen, dass das Studium der Handzeichnungen, wahrlich noch sehr in der Wiege liegt. Erst in neuern Zeiten haben ernstere Forscher in Deutsch-

[1] Auch Passavant ist dieser Ansicht (II, 493): „*Les noces d'Alexandre et de Roxane: figures vêtues, dessin à la plume et rehaussé de blanc. On connait plusieurs esquisses de cette belle composition, mais dont aucune est l'original*“.

[2] Man vergleiche die Form dieses Helmes mit dem Helm des äussersten Kriegers rechts auf Perino's Zeichnung im Louvre (Braun 71).

land, England und Italien vielfach mit Raffael sich beschäftigt und namentlich die Darstellung seiner Jugenderziehung einer kritischen Revision unterstellt. Dadurch wurde gar manches bisher dem Meister zugemuthete Werk ihm genommen und andern Meistern, den wahren Urhebern, zurückerstattet. Die Personalität des göttlichen Urbinaten ist durch solche Läuterungen uns näher gebracht worden und konnte dabei nur gewinnen. Es ist selbstverständlich, dass die Resultate solcher kritischen Studien im Anfange von den Orthodoxen mit grossem Unmuth aufgenommen wurden, und zur Vertheidigung ihrer fossilen Vorurtheile wurde von denselben gar manche harmlose Bombe gegen die ketzerischen Neuerer in die Luft geworfen. Ihre Nothschüsse verhallten indessen und die Göttin der Wahrheit schritt auf ihrem Siegeswagen sicher und unbehindert vorwärts, unbekümmert um die Zöpfe, die sie unterwegs mit ihrer Fackel in Brand gesetzt hatte. Das Publikum lachte laut auf, wie dies zu gehen pflegt, zu den langen Nasen der heisern Kathederhelden und Galeriedirectoren und begann an ihrer „Berufenheit“ und Unfehlbarkeit zu zweifeln. Inzwischen haben sich jüngere Kräfte in die Streitfragen gemischt und es ist zu hoffen, dass binnen kurzer Zeit all diese offenen Fragen allgemein für geschlossen gelten werden.

Zur Aufmunterung, vielleicht auch zur Belehrung der Anfänger in der Kunstwissenschaft will ich jene Zeichnungen in der Uffizien-Sammlung, die nach meiner Ueberzeugung dem Urbinaten angehören, neben jenen, die ihm, wie ich glaube, dort mit Unrecht zugeschrieben werden, hier angeben:

Die Zeichnungen Raffael's in Florenz, die mir als echt erscheinen, sind die folgenden:

Nr. 496 Skizze.
„ 497 (Madonnenbild).
„ 505 (Madonna del Granduca).

Nr. 529} Der heilige Georg zu Pferd im Kampf mit
„ 530} dem Drachen.
„ 539 Madonna und Kind (zum unvollendeten Bilde in Budapest).
„ 538 Beweinung Christi (Zeichnung zum Borghese-Bild), diese Zeichnung von einer andern Hand ausgeführt, wurde von Raffael selbst jedoch an mehrern Stellen mit der Feder übergangen.
„ 541 Adam (zur Disputa).

In der Mappe befinden sich, als Zeichnungen der umbrischen Schule bezeichnet, zwei der herrlichsten Zeichnungen Raffael's (schwarze Kreide). Die eine derselben stellt einen Häscher (im bethlehemitischen Kindermord), die andere den heiligen Stephan (in der Disputa) dar.

In allem also zehn Zeichnungen.

Jene, die nach meiner Ueberzeugung dort mit Unrecht Raffael zugetheilt werden, sind folgende:

Nr. 531.
„ 509} Perino del Vaga.
„ 510}
„ 514 Giulio Romano.
„ 525 Perino del Vaga.
„ 521}
„ 545}
„ 544} Giulio Romano.
„ 543}
„ 534}
„ 535}
„ 143 Der Reiterzug des Aeneas Sylvius, Pintoricchio.
„ 54 Timoteo Viti.
„ 540} Copie nach Raffael.
„ 515}

Nr. 516 von einem florentiner Meister.
„ 424 Copie.
„ 498 Fälschung.
„ 499 }
„ 500 } Nachahmungen.
„ 501 Fälschung.
„ 504 Schule des Perugino.

Zehntes, elftes und zwölftes Zimmer.

DIE VENETIANER.

In den Sälen X und XI sind die Repräsentanten der venetianischen Schule versammelt. Da ich mir vorgenommen habe, bei der Musterung der Doria-Galerie denselben eine eingehendere Besprechung zu widmen, so begnüge ich mich hier, nur bei jenen Bildern länger zu verweilen, über deren Authenticität meine eigenen Anschauungen mit der Bestimmung des Katalogs nicht übereinstimmen.

Im zehnten Saal ist unter Nr. 1 ein männliches Porträt als Arbeit des Giovanbattista Moroni von Albino bezeichnet. Der bergamaskische Schüler des silberfarbigen Moretto von Brescia war jedoch ein ganz anderer Mann, als der Autor dieses ziemlich langweiligen Bildnisses gewesen zu sein scheint; auch gehört das Bild nicht einmal der venetianischen Schule an.

Gehen wir daher schnell zu dem ganz vorzüglichen daneben hängenden Gemälde Tizian's über. Es trägt die Nr. 2, ist auf Leinwand gemalt, misst ungefähr 4 Fuss in der Höhe und 6 Fuss in der Breite und hat leider an vielen Stellen durch Retouchen gelitten. Dieses Bild stellt, wie der Katalog besagt, die drei Grazien (?)

vor und ist schon von Ridolfi als im Hause Borghese befindlich angeführt. Es ist ein gar herrliches, farbenreiches Bild und gehört wol der reifsten Zeit des Künstlers an. Modificirte Copien dieses Gemäldes sind mir mehrere vorgekommen, eine sehr schöne unter andern im Palast Balbi in Genua.

Unter Nr. 2 folgt ein Bildchen, das die heilige Cäcilie und ihren Gatten Valerianus darstellt. Anstatt des Paolo Veronese, dem es der Katalog zumuthet, dürfte dasselbe vielmehr dem Domenico Feti (†) angehören. So wie hier den Paolo, so hat Feti, im zweiten Saal der Galerie Sciarra-Colonna, den Schidone nachzuahmen getrachtet.

Mit Nr. 9 ist ein ganz vorzügliches, fesselndes Porträt bezeichnet, Kniestück, lebensgross, auf Leinwand. Die dargestellte Persönlichkeit hat zwar kein einnehmendes Aeussere, ja der Ausdruck des Gesichts ist geradezu alltäglich, trotzdem hat es jedoch der Künstler verstanden, den Blick des Vorübergehenden auf diesen schwarzen Mann festzubannen. Der noch junge Cavalier ist im Trauerkleid. Sein feuriges Auge, durch Schwermuth getrübt, scheint dem Verluste einer geliebten Person nachzusinnen. Er hält die linke Hand auf einen Tisch gestützt, auf welchem unter Rosen- und Jasminblättern ein elfenbeinernes Todtenköpfchen liegt. In voller Unschuld und Liebe hat sie also der Tod erreicht! Auf dem reizenden landschaftlichen Hintergrund sieht man den heiligen Georg zu Pferde, im Begriff den Drachen zu erlegen. Im Katalog wird dieses Bildniss als Werk des Giovan Antonio da Pordenone bezeichnet[1], allein schon der verstorbene O. Mündler[2] schrieb dieses schöne Porträt seinem wahren Urheber, d. h. dem Lorenzo Lotto

[1] Wurde neuerdings vom neuen Director dem L. Lotto richtig zugeschrieben.

[2] Beiträge zu J. Burckhardt's „Cicerone", S. 58.

zu. Und in der That genügt es, wenn man auch nur die Art und Weise wie die Hände geformt und gemalt sind, sich näher betrachtet, sowie die dem Lotto ganz eigene Bewegung und Stellung des Kopfes, das wunderbare Lichtspiel auf dem schwarzen Gewande und überdem die Landschaft, um keinen Augenblick anzustehen, nicht nur die Hand, sondern auch „*la tournure de l'esprit*“ dieses geistvollen und originellen Landsmannes und Zeitgenossen des Giorgione in dem Bilde zu erkennen. Von demselben Meister befindet sich in dieser Sammlung Borghese noch ein anderes Werk, und zwar ein gar köstliches aus seiner Frühzeit; es hängt im elften Saal, ist mit Nr. 1 bezeichnet und trägt die Aufschrift: LAVREN · LOTVS · M · D · VIII. Es stellt die Madonna dar, die, etwas griesgrämig gestimmt, das Christkind auf dem Arme hält; rechts steht ein heiliger Bischof, an der linken Seite der heiligen Jungfrau der alte ehrsame Onuphrius. Das Kind ist mit einem Hemdchen bedeckt, ein Umstand der darauf deutet, dass dieses Madonnenbildchen für irgendein Nonnenkloster, sei es Roms, sei es der Marca d'Ancona, wo in jener Zeit Lotto längere Zeit sich aufhielt, gemalt wurde. Das Kleid der etwas ältlichen und, wie schon bemerkt, übelgelaunten Madonna ist scharlachroth, in einer Farbe, die bei keinem seiner Zeitgenossen, wie Giorgione, Tizian, Palma u. s. w. vorkommt, wol aber bei etwas ältern venetianischen Malern, wie Boccaccio Boccaccino, Marco Marziale, Lattanzio da Rimini, Rondinelli und andern mehr. Ueberhaupt ist der Farbenaccord auch in diesem Bilde des Lotto ganz originell und ihm eigenthümlich, die Bewegung des Christkindes ist sehr naiv; in spätern Werken hat Lotto oft diese kindliche Unruhe und Hast ein wenig übertrieben und dieselbe erscheint denn auch manchmal etwas affectirt. Der Kopf und die Schultern der Madonna sind mit einem graugelblichen Tuche (der Lieblingsfarbe Tizian's

in seiner Frühzeit und hier und da auch des Palma vecchio) bedeckt. Sie schaut links hin auf den alten Onuphrius[1], während das Kind beide Händchen ausstreckt nach dem Herzen, das ihm mit andächtiger, wiewol etwas pfäffisch-mürrischer Miene und Geberde der heilige Bischof darreicht. Das Gefälte ist hier noch ziemlich eckig und hart, allein man bemerkt schon in diesem Jugendwerk des liebenswürdigen Meisters die Tendenz zum Bauschigen, die in seinen spätern Bildern für ihn charakteristisch wird. Die rechte Hand der Maria ist noch ganz Bellinisch geformt, die Lichter sind scharf und kalt, das Colorit strahlend, die Zeichnung höchst sorgfältig, die Ausführung fein und liebevoll. Der Ausdruck der zwei Heiligen ist wahr und warm, und dieselben sind ganz bei der Sache, unbekümmert um das, was etwa die Zuschauer dazu sagen möchten. Der verstorbene geistreiche Professor M. Thausing bemerkt in seiner Biographie Dürer's von diesem Bilde ganz richtig, dass der heilige Onuphrius durchaus an Dürer erinnert und es ist, wie gesagt, wol möglich, dass L. Lotto im Jahre 1506 den grossen Nürnberger in Venedig persönlich gekannt und die dort von demselben gemalten Bilder genauer studirt hat. Werke aus der nämlichen Kunstperiode des Lotto enthalten die Galerien von Neapel und München, die Pfarrkirche von Asolo, die Dominikanerkirche von Recanati und die an vorzüglichen Bildern reiche Sammlung von Lord Ellesmere in London. Wer jedoch diesen nicht nach seinem vollen Werth gewürdigten, höchst phantasiereichen und feinen Künstler näher zu kennen wünscht, der muss ihn in Venedig und im Bergamaskischen aufsuchen. Das kleine Madonnenbild, das die Uffizien-

[1] Der Kopf dieses Heiligen erinnert an Dürer'sche Köpfe, und es ist wol möglich, dass beiden Malern derselbe venetianische Alte als Modell gedient hat.

Galerie von ihm besitzt, spricht nicht zum Vortheil des Meisters; dagegen finden wir in der Brera in Mailand drei ganz vorzügliche Porträts von L. Lotto.

Im nämlichen elften Saal hängt unter Nr. 19 ein grösseres Bild, das sehr an unsern Lotto erinnert, und das mir nichts anders als eine gleichzeitige gute Copie nach einem jetzt verschollenen Werk des Meisters zu sein scheint. Der Katalog wies es früher schlechtweg der venetianischen Schule zu; neuerdings wurde es, nicht eben sehr glücklich, auf Previtali getauft. Die Madonna sitzt unter einem Orangenbaum auf einem steinernen Thron, dessen Basis, nach Art des Correggio, mit zwei in Grau gemalten Reliefs verziert ist. Maria hält das nackte Kind auf ihren Knien, auf den Seiten des Throns stehen die Heiligen Justina und Barbara, die erstere eine kniende Matrone, die andere einen knienden Herrn dem göttlichen Kinde empfehlend; Hintergrund Landschaft. Ein weisses Tuch fällt, nach Art des Giambellino, vom Haupte der Madonna auf ihre Schultern herab, der Mantel ist von himmelblauer Farbe, die Innenseite gelb, das Kleid malvenroth, was sehr an Catena erinnert. Maria segnet mit der Linken, ihre Rechte hält das ganz in Correggio's Sinne bewegte Kind fest. Die Landschaft ist durch ein Schloss und durch eine Mühle belebt und gleicht der Landschaft auf dem Bilde Lotto's vom Jahre 1506 in Asolo. Auf dem Boden zwischen den andächtigen Donatoren liegen Rosenblätter, ganz in der Art Lotto's, neben einer vom Baume gefallenen Apfelsine. Das meisterhaft gezeichnete Porträt der andächtigen Dame ist mit sehr viel Geist gemalt. Das Original dieses schönen Bildes muss meiner Ansicht nach, wie gesagt, dem Lotto angehört haben; wer jedoch der Autor dieser trefflichen Reproduction gewesen sein mag, bin ich nicht im Stande mit Bestimmtheit zu sagen, „*a genuine Cariani*“ jedoch, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 553,

Anm. 1) meinen, scheint mir das Bild auf keinen Fall zu sein.

Kehren wir jedoch nach dieser Abschweifung wieder zurück in den zehnten Saal, wo wir, unter Nr. 14, auf einer ziemlich grossen Leinwand die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste dargestellt sehen. Die Predigt lässt uns kalt, obwol die Malerei von einem sehr tüchtigen, veronesischen Frescomaler herrührt, nämlich von Battista Zelotti, dem Landsmann und Mitarbeiter des Paolo Veronese, dem im Katalog dieses Bild zugeschrieben wird.[1] (†) In der Nähe, unter Nr. 16, ist ein heiliger Dominicus, gemalt vom alten Tizian, aufgestellt. „*Fece*“, sagt Ridolfi, „*il ritratto del suo confessore, dell' ordine dei Predicatori; era tra le cose del Gamberato*“ (d. h. das Bild war im Besitze des Gamberato).

Mit Nr. 19 bezeichnet hängt ein anderes gutes Porträt daneben, es stellt einen Alten mit weissem Bart und schwarzem Barett auf dem Kopfe dar. Der gute Mann ist in der angenehmen Beschäftigung begriffen, Geld zu zählen. Der Katalog schreibt das Bild dem Giacomo da Ponte zu; nach meiner Ansicht dürfte es aber vielleicht eher ein vorzügliches Werk seines Sohnes Francesco Bassano sein. (†)

Unweit dieses Geizhalses hängt unter Nr. 20 „Venus

[1] Es geschieht gar oft, dass die Werke des Zelotti mit denen des Paolo Veronese von den Dilettanten verwechselt werden, so unter vielen andern selbst in seiner Vaterstadt Verona, wo ein allegorisches Wandgemälde auf die Musik (Nr. 277, V. Saal) des Zelotti dem Paolo Caliari zugeschrieben wird; ebenso in der Uffizien-Galerie „die Verkündigung“ (Nr. 578), ungefähr um die Zeit entstanden wie dieser predigende Johannes in der Wüste der Borghese-Galerie. Ueber diesen interessanten Maler aus Verona, sowie über die ganze veronesische Schule wird jedoch Herr Dr. J. P. Richter, als der weitaus competenteste Kenner der veronesischen Kunstschule, hoffentlich uns alle recht bald eines Bessern belehren. (†)

mit Amor", ein schwaches Bild, das der Katalog mit grossem Unrecht dem Paolo Veronese selbst zuschreibt; es ist, wie ich glaube, nichts anderes als eine Copie nach Paolo. Und nun kommen wir endlich zu Nr. 21, einem Hauptbilde dieser ganzen Sammlung, ein Bild, das wol zu den berühmtesten Bildern der Welt gezählt werden darf. Dieses Wunderwerk Tizian's ist unter dem Titel „die himmlische und die irdische Liebe" allgemein bekannt, wurde von ihm, wie ich glaube, etwa um 1510—12 gemalt und ist ganz und gar noch im Giorgionischen Geist gedacht. Ein kostbares allegorisches Novellenbild mit dem poetischsten landschaftlichen Hintergrund, den man sich nur träumen kann. Man halte dagegen die berühmten Landschaften der gleichzeitigen Niederländer, etwa die des Civetta, des Mabuse, des Patenir, welchen letztern Dürer den „guten" Landschaftsmaler nennt (siehe Dürer's „Tagebuch der Reise in die Niederlande", S. 118), und sehe dann zu, was für ein ganz anderer Mann, auch in diesem Fache, der Italiener war. Derselben goldenen Zeit des Meisters dürfte wol auch das Bild angehören mit den sogenannten drei Lebensaltern des Menschen, von dem sowol in dieser, wie in der Doria-Galerie Copien sich befinden. Die rechte Seite des Antlitzes des die irdische Liebe darstellenden Weibes wurde leider ungeschickt restaurirt.[1] Im ganzen jedoch ist dieses köstliche, „traumhaft schöne" Bild leidlich erhalten. Die dicht gedrängten Längsfalten auf den Gewändern erinnern unwillkürlich an das ganz ähnliche Gefälte auf dem Mantel der Salome in einem zweiten nicht minder herrlichen Bild aus der Frühzeit Tizian's in der Doria-Galerie, früher dort dem Gior-

[1] Auch bei diesem Bilde Tizian's sei mir erlaubt, meine jungen Freunde auf den zu stark accentuirten Daumenballen der rechten Hand des die „reine Liebe" vorstellenden Weibes als charakteristisch für den Meister aufmerksam zu machen.

gione zugemuthet, jetzt aber als „Herodias" des Pordenone verzeichnet und allgemein unter diesem Namen auch bekannt.[1] Auch die Haare sind auf diesem Tizian'schen Gemälde hier geradeso behandelt wie dort. Merkwürdig, dass Vasari dieses Prachtbild mit keiner Silbe erwähnt!

Ridolfi (1650), der das Bild nur vom Hörensagen kannte, bemerkt blos: „Im Hause des Fürsten Borghese befinden sich, von Tizian gemalt, zwei Weiber an einem Brunnen, in dem sich ein Kind spiegelt".

Unter Nr. 36 hängt in der Nähe des Fensters ein Bildchen, das die Maria mit dem Christkinde darstellt und das auf einem Cartellino folgende Aufschrift hat:

„*Joannes bellinus faciebat.*"

Diese Aufschrift hat nicht den Charakter der echten Namensbezeichnungen des Giambellino.[2] Das unbedeutende Bildchen kann nur von einem Schüler und Nachahmer des Giambellino herstammen. Francesco Bissolo ist unter allen Schülern und Nachahmern des grossen Meisters derjenige, dem ich am ehesten diese kleine Madonna zuschreiben möchte. (†) Die Herren Crowe und Cavalcaselle (I, 193) halten jedoch auch dieses Bild für ein Werk des Giambellino.[3]

---

[1] In der Bestimmung dieses letztern Bildes gibt Director Bode (II, 758), zu meiner Verwunderung, mir recht und seinen Gewährsmännern Crowe und Cavalcaselle unrecht.

[2] Dergleichen falsche Cartellini und Namensbezeichnungen des Giambellino auf Bildern seiner Schüler und Nachahmer gibt es mehrere, so z. B. auf einem Madonnenbilde in der städtischen Galerie von Padua, Nr. 755, auf einer sogenannten Pietà oder Beweinung Christi in jener von Bergamo (Abtheilung Lochis); in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand und anderwärts noch. Auch Director Bode sieht, seinen Führern Crowe und Cavalcaselle folgend, alle diese schwachen Productionen für Werke des grossen Bellini an (II, 634).

[3] Das Originalbild des Giambellino wurde auch von Rocco Marconi, allein in grössern Verhältnissen als hier von Bis-

Die mit Nr. 30 bezeichnete „Dreifaltigkeit" ist ein gutes, farbenreiches, durch die Namensbezeichnung des Meisters beglaubigtes Werk des Francesco Bassano. Die sogenannte Geburt eines fürstlichen Kindes (Nr. 35) gehört nicht in die venetianische Schule, der es der Katalog einreiht, sondern ist nichts anders als die Copie eines im Pitti-Palast befindlichen Bildes des Scarsellino (394) von Ferrara. Es ist wol kaum nöthig zu bemerken, dass die Bilder unter den Nrn. 4, 6, 23, 28, 33 und 38 falsche Bezeichnungen erhielten; das sind lauter Findelkinder.

Im elften Saale begegnet unser Auge unter Nr. 2 dem heiligen Antonius von Padua, wie er den stummen Fischen die Predigt hält, welche die Menschen von Rimini nicht anhören wollten. Dieses Bild wird dem Paolo Veronese selbst zugeschrieben, dürfte jedoch eher Arbeit der Schule sein. Unter Nr. 5 sieht man die römische Lucrezia dargestellt. Das stark gebaute, volle Mädchen hat seine blonden Haare aufgelöst und ist eben im Begriffe, sich die Brust zu durchbohren. Ihr Ausdruck ist gar zu sehr gelassen, ja indifferent für einen so tragischen Augenblick. Das Weib scheint nach dem Leben gemalt zu sein. Der Katalog schreibt es mit Recht der Schule Tizian's zu.[1] Diese Lucrezia gehört, nach meiner Ueberzeugung, unstreitig dem Palma vecchio an (†), und zwar jener Epoche des Meisters, in der er sich eng an Lorenzo Lotto angeschlossen hatte (1510—14).

---

solo copirt. Der ehrlichere Marconi bezeichnete jedoch seine Copie mit dem eigenen Namen. Das Bild des Rocco Marconi befand sich noch im Jahre 1888 im Besitze des bekannten Antiquars Comm. M. Guggenheim in Venedig. Auch Giulio Campagnola aus Padua scheint gar manches Bild des Giambellino copirt zu haben (siehe „Archivio storico dell' arte", Fasc. V, 184).

[1] Wurde neuerdings als Werk des Palma vecchio in den Katalog eingetragen.

In der Uffizien-Galerie befindet sich vom Palma vecchio eine zweite Lucrezia, die aber einer viel spätern Zeit des Malers angehört und auch wol nichts anders als das Porträt irgendeines dicken, fetten und gerade nicht schönen venetianischen Weibes ist, das ihm auch zu andern Bildern Modell gestanden. Ueberhaupt war die Darstellung solch stürmischer Seelenzustände nicht eben die Sache des trefflichen Bergamasken. Trotzdem hat er dreimal diesen Gegenstand behandelt, jedesmal jedoch ohne besonderes Glück. Ausser den eben genannten beiden Gemälden findet sich auch in der Galerie des Belvedere in Wien eine Darstellung der römischen Heldin von seiner Hand.

Das mit Nr. 11 bezeichnete schwache Bild mit Venus, Amor und einem Satyr (Schule Tizian's) scheint mir nichts anders als eine schlechte Copie nach Paris Bordone zu sein. Die Nrn. 15, 16 und 18 bezeichnen drei grosse Gemälde, die im Katalog ein und demselben Maler, nämlich dem Bonifazio Veneziano beigelegt werden. Das erstere, Nr. 15, führt uns die Mutter der Zebedäer vor, wie sie ihre Söhne Christo empfiehlt. Dieses farbenreiche, obwol schmutzige Gemälde scheint mir dem ältern Bonifazio Veronese anzugehören.

Auf dem Bilde Nr. 16 sehen wir die „Heimkehr des verlorenen Sohnes“ dargestellt; dieses Werk würde ich dem Bonifazio Veronese jun. zuweisen. Die „Ehebrecherin“ (Nr. 18) aber erscheint mir als ein schwaches Atelierwerk; vielleicht ist es auch nur eine ältere Copie. Schon der verstorbene O. Mündler machte in seinem oben angeführten kritischen Büchlein („Beiträge zu J. Burckhardt's Cicerone“, S. 62) darauf aufmerksam, dass es in Venedig eine Malerfamilie Namens Bonifazio gab, welche fast durch das ganze 16. Jahrhundert wirkte. Diese Entdeckung verdanken wir jedoch nicht ihm, sondern zwei italienischen Forschern. Der Venetianer Moschini bemerkte nämlich schon in seiner 1815 erschienenen

„*Guida di Venezia*“, dass es zwei Maler Namens Bonifazio gegeben haben müsse, und der vor mehrern Jahren verstorbene Doctor Cesare Bernasconi aus Verona wies in seiner löblichen „Geschichte der veronesischen Malerschule“ durch Documente nach, dass wenigstens drei Maler Bonifazio existirt haben, wovon der älteste aus Verona gebürtig, sich jedoch schon in seiner Jugend, wie es scheint, in Venedig niedergelassen hatte, woselbst er im Jahre 1540 verstarb. Der zweite, jüngere Bonifazio, ein Verwandter, vielleicht Bruder des ältern, jedenfalls dessen Schüler und Nachahmer, verschied im Jahre 1553, während ein dritter Bonifazio noch im Jahre 1579 malte. Diese zwei letztern Bonifazio hielten sich streng an die Mal- und Compositionsweise des erstern, sodass man, ohne das Auge geübt zu haben, sehr leicht, wie dies ja auch bei den drei oder vier Bassano geschieht, die Werke des einen Bonifazio mit denen des andern verwechselt; was übrigens kein grosser Schaden ist. Der zweite oder der dritte dieser Bonifazio mag nun in Venedig das Licht der Welt erblickt haben, und es wäre somit die Existenz eines Bonifazio Veneziano ebenso berechtigt, als es die eines Bonifazio Veronese ist, von welchem letztern schon der „Anonimo“ des Morelli spricht. Es ist hier noch zu bemerken, dass der jüngste dieser drei Bonifazio in seinen spätern Werken sich auch als Nachahmer des damals allmächtigen Tizian erweist, während der erste oder grosse Bonifazio unstreitig als Schüler und Nachahmer des Palma vecchio zu betrachten ist. Ich werde bei einer andern Gelegenheit länger bei dieser Malerfamilie verweilen. Betrachten wir für jetzt nur noch das mit Nr. 32 bezeichnete Bild. Dasselbe stellt die Madonna mit dem nackten Kinde dar, welches einer andächtigen Frau den Segen ertheilt; auf den Seiten der heilige Antonius, dessen Ausdruck wahr und seelenvoll ist, und der heilige Hieronymus, in der Art Lotto's beleuchtet. Die Maria aber

sieht ganz wie ein bergamaskisches Bauermädchen aus. Die Zeichnung ist noch ziemlich gebunden, der Faltenwurf hart und etwas unbeholfen. Es ist dies wol ein Werk des Palma vecchio aus seiner Mittelzeit (1514—18)[1], einige Jahre früher entstanden als das vorzügliche Bild des Palma im Palast Colonna agli Apostoli.

Die heilige Familie, Nr. 30, gehört nicht, wie der Katalog angibt, der venetianischen Schule an, sondern ist wahrscheinlich die Arbeit des Ramenghi, Bagnacavallo genannt. Von einem andern Bergamasken und sogenannten Schüler des Giorgione rührt das Madonnenbild unter Nr. 31 her, welches vom Katalog dem Giovanni Bellini zugeschrieben wird.[2] Es stellt dar in Halbfiguren: rechts die Madonna, in der Mitte das auf einem Gesimse stehende nackte Christkind, welches dem heiligen Petrus nach links den Segen ertheilt. Ein grauer Vorhang bildet den Hintergrund. Die Zeichnung ist schwach, die Charaktere sind trivial und bäuerisch, das Kind plump und ohne alle Anmuth in der Bewegung, die Wolken baumwollenartig. Das Colorit dagegen ist fein und glühend. Wie schon Mündler (Beiträge zu Burckhardt's Cicerone, S. 64) richtig bemerkte, gehört dieses Gemälde dem Bergamasken Giovanni Cariani oder besser Giovanni de' Busi, Cariani genannt, an, welcher nach meiner Ueberzeugung Schüler seines Landsmannes Palma vecchio und Nachahmer des Giorgione war. Derselbe muss zwischen 1480 und 1490 geboren sein, und zwar in Fuipiano, in der Valle Brembana, bei Bergamo. Im Jahre 1541 war er noch am Leben. Wer diesen trefflichen Coloristen kennen

---

[1] Diese Madonna des Palma vecchio erinnert an jene auf dem bekannten Bilde beim Herzog d'Aumale, mit dem gefälschten Cartellino und der ebenfalls gefälschten Jahreszahl 1500: einem Bilde, das, wie bekannt, durch seine falsche Aufschrift eine grosse Verwirrung in die Kunstgeschichte einzuführen drohte.

[2] Neuerdings richtig als Cariani bezeichnet.

zu lernen wünscht, muss Bergamo besuchen, wo sowol in der städtischen Gemäldesammlung wie auch in Privathäusern gar manches gute Bild von ihm zu sehen ist.[1]

Unter Nr. 33 sehen wir ein grosses Familienbild, auf dem die Porträts einer zahlreichen Künstlerfamilie, wol die des Bernardino Licinio selbst, dargestellt sind. In der Mitte die fette, blonde Mutter in einem weisslichen Kleide mit ziegelrothen Aermeln; sie hält auf ihrem linken Arm den jüngsten Sprössling, noch ein Wickelkind, auf ihrem rechten das zweitjüngste Kind; die andern fünf Knaben, von denen der eine ein Bildhauer zu werden verspricht, sind alle gleich als wie Küchlein um die Henne versammelt; im Hintergrund steht der Vater, es ist der Maler des Bildes. Bernardino Licinio von Pordenone stellt sich uns hier ungefähr als ein Fünfziger dar; der Grund, wie in fast allen seinen Bildern, ist bräunlich-grau. Dieses ganz vorzügliche Familienbild ist mit dem Namen des Meisters bezeichnet: *B. Lycinj opus.* Demselben Bernardino, nicht Bartolommeo, wie der Katalog behauptet, gehört auch die „Santa conversazione", Nr. 42, an. In der Mitte sitzt die Madonna in ziegelrothem Kleide, den Kopf mit einem weissen Tuch bedeckt; sie hält das nackte, jedoch nicht sehr anmuthige Christkind vor sich hin, während der kleine Johannes, auf einem Lamm sitzend, ihm ein Kreuz darreicht. Hinten sieht man noch den heiligen Joseph und die heilige Anna, rechts den heiligen Hieronymus und die kniende Katharina; Hintergrund Landschaft. Auch in diesem wie in allen Ge-

[1] Von Cariani finden sich auch in Mailand mehrere Bilder: zwei in der Brera-Galerie, eins in der Ambrosiana, eins im Museo civico, eins in der Sammlung Bonomi-Cereda, zwei in der Sammlung Giovanni Morelli, ein männliches Porträt und eine heilige Familie in freier Landschaft. Auch die Gemäldegalerie in Vicenza besitzt ein Madonnenbild des Cariani (I. Saal, Nr. 41). (†)

mälden des Meisters finden wir die rosenrothen Lasuren auf dem kalten Incarnat, sowie auch seine Lieblingsfarben Ziegelroth und Himmelblau. Das Bild gehört übrigens zu den rohern Arbeiten des Licinio.[1] Von Bernardino besitzt auch die Galerie Sciarra-Colonna, unter dem Namen Giorgione's, eine sogenannte Herodias. (†) Endlich mag noch bemerkt werden, dass Bernardino Licinio keineswegs, wie Mündler meinte, Bruder des Giovan Antonio Regillo da Pordenone war; sein Schüler und vielleicht auch ein Verwandter von ihm mag er wol gewesen sein. Von einem seiner Schüler, dem Francesco Beccaruzzi, befindet sich, meiner Ansicht nach, ein männliches Porträt in der Galerie Sciarra-Colonna unter dem Namen des Carletto Caliari.

Das hübsche Bildchen „Christus im Tempel predigend", Nr. 26, gehört einem guten venetianischen Meister aus der Schule des Paolo Veronese an, der hier mit geringen Modificationen ein in der National Gallery zu London befindliches Bild des Pedro Campaña, eines in Sevilla ansässigen Niederländers, copirte. (†)

Im zweiten Saal dieser Borghese-Galerie ist nahe am Fenster noch ein Porträt aufgestellt, das wol auch in die venetianische Schule gehört, obwol es von einem Sicilianer herrührt. Es trägt die Nummer 54.[2] Wir

---

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle wagen nicht in ihrem Urtheil so weit zu gehen und erkennen daher in diesem Gemälde blos „den Stil von Bernardino's Schule" (II, 294); O. Mündler (a. a. O., p. 75) hingegen ist meiner Ansicht. Wie jedoch derselbe feine Kunstforscher das herrliche Jugendwerk Tizian's im Palast Balbi-Piovera in Genua diesem B. Licinio zuschreiben konnte, ist mir ebenso unbegreiflich wie ebenfalls sein Urtheil über das weibliche Profilporträt in der Ambrosiana.

[2] Dieses Bild ging früher unter dem Namen des Giovanni Bellini, ein fernerer Beweis, dass Antonello den Venetianern mehr schuldet als diese ihm. Ein anderes Porträt und zwar ein ganz vorzügliches der letzten Zeit (1485—1493) des Antonello befindet sich im Museum von Neapel, ebenfalls unter dem falschen

haben hier das Brustbild eines Mannes von einem, mir wenigstens, sehr unangenehmen Ausdruck vor uns. Derselbe trägt ein rothes Kleid und hat eine schwarze Mütze auf dem Kopfe. Das Auge ist, wie in fast allen Bildnissen des Antonello da Messina, dem dieses Bild unstreitig angehört, ausserordentlich lebendig, die Fleischfarbe röthlich-braun, die Augenbrauen mit der Sorgfalt eines Miniaturmalers ausgeführt, der Mund scharf in der Zeichnung. Im Katalog führte das Bild früher, wie schon bemerkt, den Namen des Giovanni Bellini, allein schon Mündler und nach ihm auch die Herren Crowe und Cavalcaselle gaben es seinem wahren Autor zurück. Dem Ausdruck des Mundes nach zu schliessen, scheint dieser Venetianer eben kein freundlicher und angenehmer Ehegatte gewesen zu sein, doch war er wol ein trefflicher Geschäftsmann. Ein anderes Porträt, das in demselben Jahre wie das eben genannte entstanden sein mag, befindet sich im Palast Trivulzio in Mailand und trägt ausser dem Namen des Meisters auch die Jahreszahl 1476.

Namen des Giambellino (grosser Saal, Nr. 16). (†) Schon die Ohrform, so verschieden von der bei Giambellino, würde hinreichen, den Meister zu erkennen. — Die Linienperspective des







Ohr bei Antonello. Ohr bei Giambellino.

Auges ist in diesem Bildnisse nicht so sehr übertrieben wie in den frühern Porträts des Sicilianers, sodass es vielleicht diesem Umstande seine gegenwärtige Taufe verdanken dürfte.

Kehren wir jedoch wieder in den elften Saal zurück, wo noch ein anderes venetianisches Porträt sich vorfindet, auf das ich meine Freunde aufmerksam machen möchte. Es ist dies das Profilporträt eines jungen Mannes, das hier die Nr. 9 führt. Wie man dieses Bildniss demselben Maler zuschreiben konnte, dem man im zehnten Saal das Porträt unter Nr. 1 zumuthete, nämlich dem Giovan Battista Moroni von Albino, ist wahrlich unbegreiflich. Sowie aber jenes Porträt, wie wir bereits gesehen, nichts mit dem trefflichen Bergamasken zu thun hat, so gehört auch dieses Bild im elften Saal auf keinen Fall dem Moroni an[1], sondern ist augenscheinlich ein Werk des Girolamo Savoldo von Brescia, eines Schülers, wie es scheint, des Romanino und sodann Nachahmers des alten Giambellino und später besonders des Tizian. (†) Dieses schöne Porträt verdiente in ein besseres Licht gestellt zu werden, zumal die Bilder dieses ausgezeichneten Dilettanten selten sind. Die Uffizien-Galerie besitzt ein Bildchen von ihm, die Turiner Pinakothek zwei und die Brera-Galerie sein bedeutendstes Werk.[2] Ausser diesem befindet sich in Rom noch ein anderes Porträt des Savoldo. Es hängt im ersten Saal der Capitolinischen Galerie unter dem Namen des Giorgione und stellt ein weibliches Bildniss mit den Emblemen der heiligen Margarethe vor. (†)

Treten wir nun in das zwölfte und letzte Zimmer dieser Borghese-Galerie.

---

[1] Wurde jetzt auf Savoldo umgetauft.

[2] Man vergleiche dieses Profilporträt der Borghese-Galerie mit dem Profil eines in der Luft schwebenden Engels auf dem Brerabilde des Savoldo. Andere Bilder des Savoldo befinden sich in der städtischen Sammlung von Brescia, in der Kirche S. Maria in Organo zu Verona und in der von S. Giobbe in Venedig.

NORDISCHE MEISTER.

In diesem eben nicht reichlich mit Licht versehenen Raume finden wir einige kostbare Bilder der holländischen, der vlämischen und selbst der deutschen Schule. Die Aufmerksamkeit und Bewunderung des kunstsinnigen Publikums wird hier vor allem durch ein Bild angezogen, auf welchem Wenzeslaus Peters eine Henne mit ihren Küchlein darstellte, und besagtes Meisterstück mag auch der Galeriedirection ganz charmant erschienen sein, da sie es nahe ans Fenster und ins beste Licht zu stellen für gut befand. Lassen wir dies Bild beiseite und betrachten wir uns vielmehr die hier vorhandenen Werke hervorragender Meister.

Unter Nr. 44 leuchtet aus dem Dunkeln eine fast lebensgrosse Venus mit Amor uns entgegen. Ausser dem gewöhnlichen Monogramm des trefflichen deutschen Meisters Lukas Cranach des Aeltern trägt das Bild die Jahreszahl 1531; es ist ganz vorzüglich in der Farbe.

Das kleine Porträt des jugendlichen Karl V. (?) führt die Nr. 26 und den Namen Holbein's. Mir scheint es eher die Arbeit eines Flamländers zu sein.

Auf dem Bilde Nr. 22 erblicken wir das Atelier eines vlämischen Malers, vielleicht dasjenige des ältern Fr. Franken selbst. Dieser etwas steifleinene Künstler, dem Herr Director W. Bode die dresdener Copie der Holbein'schen Madonna vindiciren möchte, hat mehrere mal denselben Gegenstand dargestellt. Das Bild hier trägt folgende Aufschrift: FRANS. FRANK INVENTOR et fecit.

Wenden wir uns nun zu der gegenüberliegenden besser beleuchteten Wand des Zimmers, so blicken uns da vorerst einige hübsche Bildchen aus der hollän-

dischen Schule entgegen. Auf Nr. 9 sehen wir einen Quacksalber in voller Arbeit; es handelt sich darum, eine chirurgische Operation am Oberarm eines unglücklichen Patienten und zwar mit möglichster Bravour auszuführen. Der Bauer, welcher den Worten des Chirurgen traute, sitzt auf einem Sessel im Freien und brüllt unter dem Messer des Herrn Professors laut auf, während eine alte Frau, als Gehülfin des Chirurgen, dem Märtyrer Muth und Vertrauen in sein Geschick zuspricht. Der Katalog schreibt dies joviale Bildchen dem A. Brower mit grossem Unrecht zu, da ja der wahre Name des Malers auf dem Bilde selbst zu lesen ist, nämlich: G. Lunders 1648. In diesem Gemälde hat Gerrit Lunders offenbar den Brower nachzuahmen getrachtet, während er acht Jahre später in seinem Bilde der Dresdener Galerie vom Jahre 1656 den Dusart oder, wenn man lieber will, den A. Ostade selbst sich zum Muster genommen hatte und in einem guten Bildchen der einst Hausmann'schen Sammlung in Hannover (Nr. 283) (?), ebenfalls eine chirurgische Operation vorstellend und vom Jahre 1660, den Metsu und Mieris nachahmte.

Gehen wir zu Nr. 10 über: „Opera d' un Fiammingo" meinte der frühere Katalog. Wenn ich aber den Herren Galeriedirectoren in Italien sagen würde: „Meine Herren, es ist nicht das Werk eines Fiammingo, wol aber eines Holländers", so würden dieselben achselzuckend antworten: „*è tutt' uno*", d. h. es ist ein und dasselbe. Und den italienischen Galeriekatalogen zufolge ist's allerdings ganz dasselbe, denn in Italien scheint man aus Holland blos die Heringe und den Stoccofisso zu kennen. Was stellt aber diese „*Opera d'un Fiammingo*" vor? Schwer zu sagen. Wir sehen hier sechs Kriegsmänner in verschiedenen Attituden, was sie aber eigentlich wollen und treiben, das konnte ich wahrlich nicht errathen. Es ist übrigens ein recht gutes Bildchen aus der Harlemer Schule des Frans oder Dirk Hals und sieht

man genauer nach, so entdeckt man auch den Namen des Malers, der kein anderer ist als Pieter Codde, über dessen Werke Herr Director Bode in seinem Buch: „Frans Hals und seine Schule" uns hinlänglich und mit Sachkenntniss belehrt hat.[1] Das andere Bildchen daneben, Nr. 8, zeigt uns das Innere einer vlämischen Dorfschenke mit einem Bauern, der gemüthlich vor seinem Bierkruge sitzt, während die andern Schenk- und Gesinnungsgenossen hinten am Herde sich wärmen. Es ist, wie ich glaube, blos Atelierarbeit; eine Copie dieses Bildchens besitzt unter Nr. 28 die Galerie Corsini in Rom.

Oberhalb dieses Teniers'schen Bauern hängt unter Nr. 1 ein gekreuzigter Christus, den der Katalog dem A. van Dyck zuschreibt. Auch dieses Bild dürfte jedenfalls blos Copie sein, wie auch die „Kreuzabnahme", Nr. 7, nur das Werk eines Nachahmers des steif eleganten van Dyck ist. Die im Freien badenden nackten Weibspersonen, Nr. 2, müssen, statt dem Poelenburg, dessen Nachahmer A. Cuylenborch zugeschrieben werden. (†) Die weidenden Kühe, die unter Nr. 22 dem P. Potter zugedacht sind, werden jedem Sachkundigen sogleich als moderne Copie erscheinen. Als echt dürfte dagegen das dem Pieter Wouwerman zugeschriebene Bildchen betrachtet werden; ich wenigstens finde es zu fein im Tone, um Copie zu sein. Daneben hängt eines der vielen, ziemlich langweiligen Seestücke von Ludolf Backhuysen.

[1] Werke von P. Codde sind nicht selten in italienischen Sammlungen; in Mailand allein sind deren drei: eines im Palast Trivulzio, eines in der Sammlung des verstorbenen Grafen Lodovico Belgiojoso, ein drittes in der Sammlung Bonomi-Cereda.

Die sonstigen mehr oder weniger unbedeutenden Bilder, welche noch in diesem Zimmer aufgestellt sind, will ich der Kürze halber übergehen und will dafür unsere Musterung mit der eingehendern Besprechung eines Porträts schliessen, das unter Nr. 30 im zweiten Saal der Galerie sich befindet und das seit langer Zeit schon meine ganze Aufmerksamkeit auf sich zog.

Im Katalog wird dieses wunderbare Frauenbildniss als von der Hand eines unbekannten Meisters dem Publikum präsentirt. Das Bild stellt eine noch junge Frau von etwa 28 Jahren vor. Ihre intelligente kurze Stirn wölbt sich leicht über zwei schwarze Augen von leidenschaftlich feurigem Blick; das braunschwarze Haar ist an den Schläfen ungefähr so geordnet wie das des Malteserritters in der Uffizien-Galerie; das dunkle Kleid hat an den Aermeln harte Längsfalten. Sie steht vor einer steinernen Fensterbrüstung, hält mit beiden Händen ein weisses Tüchlein und schaut dabei mit sehnsuchtsvoll träumerischem Blick in die Ferne, gleich als ob sie jemand, den sie erwartet, zu erspähen trachtete. Die einfache Auffassung dieser mysteriösen Frau verräth einen grossen Künstler; wer kann es sein? Bevor ich dies so sehr ansprechende Bild mit kritischen Auge mir ansah, vermuthete ich den Dosso Dossi darin zu erkennen, allein der dunkle Grund, die steinerne Fensterbrüstung, die Einfachheit der Darstellung selbst, schienen mir den ferraresisch-venetianischen Maler auszuschliessen. Sodann dachte ich an den jungen Sebastiano Luciani, jedoch auch für diesen Meister erschien mir das Bild zu tiefsinnig aufgefasst und auch die Form der Hand noch zu quattrocentistisch. Eines Tages jedoch, als ich wieder fragend und entzückt vor dem mysteriösen Bilde stand, begegnete mein eigener Geist dem des Künstlers, welcher aus diesen weiblichen Zügen heraussah, und siehe da, in der gegenseitigen Berührung zündete es plötzlich wie ein Funken und ich rief in meiner Freude aus:

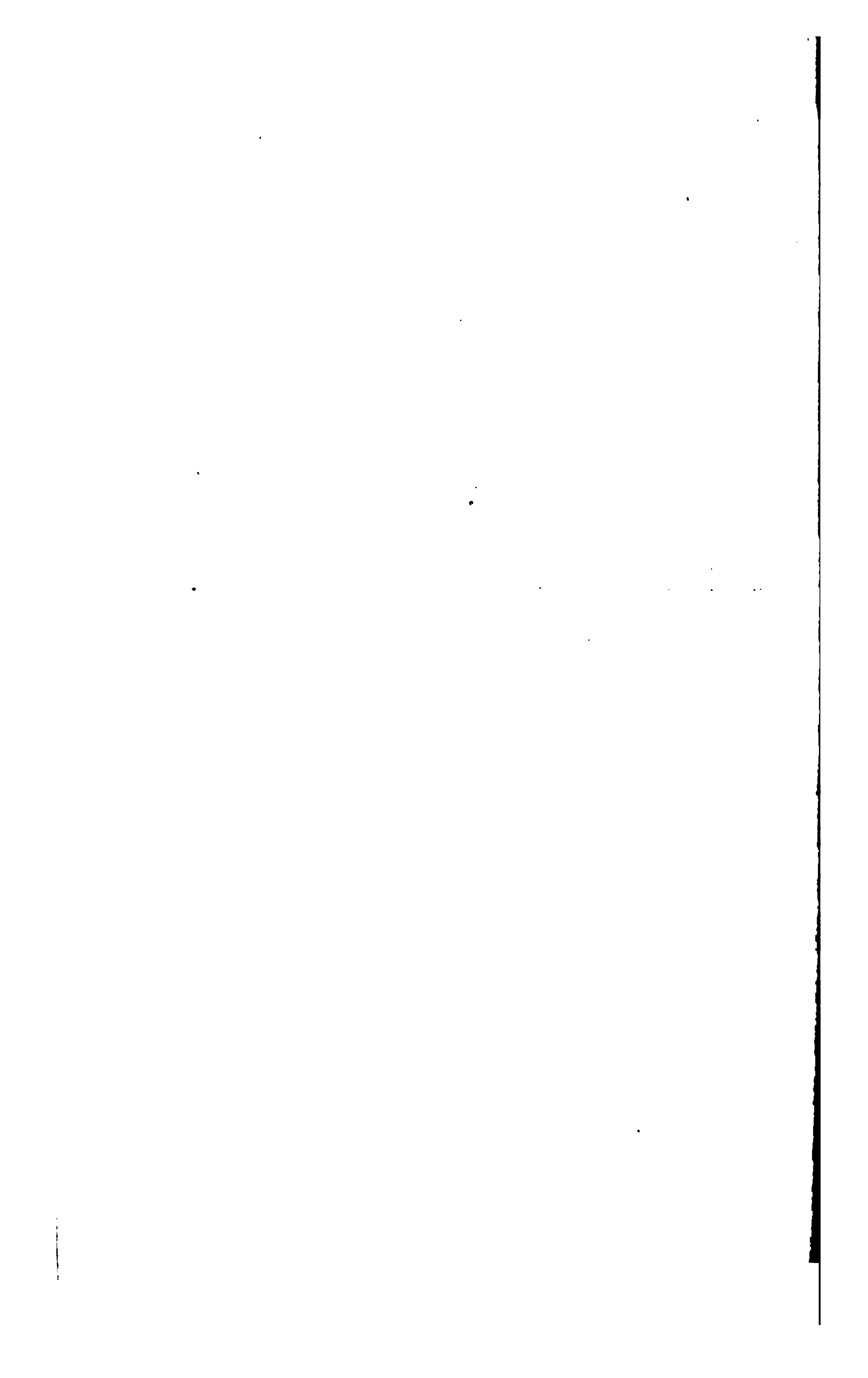
Nur du, mein Freund, Giorgione kannst es sein, und das Bild antwortete: Ja, ich bin's.

Dieses Auge mit den leicht geschwungenen Brauen, mit dem tiefen, sehnsuchtsvollen, mysteriösen Blick, die geradlinige, niedere Stirn, der feine Mund, sie alle sprechen für den Giorgione, sie sind gerade so modellirt wie die des Malteserritters in Florenz. Leider sind einige Stellen am Hals und an der Brust des Bildes retouchirt, im übrigen ist jedoch das Gemälde gut erhalten. Das reizende Weib trägt auf dem Kopf eines jener braun-gelblichen Häubchen, wie man solche nicht selten auf den Madonnenbildern aus der Frühzeit Tizian's gewahrt. Je öfter ich nun seitdem vor dieses Frauenbild zu stehen kam, desto mehr hatte es jedesmal mir zu sagen. Was die Auffassung anbetrifft, scheint es mir ein Wunderwerk der Kunst zu sein. Nur ihm, dem Giorgione, gelang es, solche Porträts, die uns so viel zu sinnen, so viel zu ahnen geben, mit solcher Einfachheit auf die Leinwand zu zaubern! (†)

Mit diesem neuen Werk Giorgione's, das ich hiermit den Freunden italienischer Kunst vorzustellen die Freude habe, seien nun unsere Besprechungen der Bilder dieser Borghese-Galerie abgeschlossen.

II.

DIE GALERIE DORIA-PANFILI.



Auf das lange Pontificat Paul's V., aus dem Hause Borghese, folgte das um etliche Jahre längere Urban's VIII., aus dem Hause Barberini. Man könnte demnach vermuthen, dass, wie die Galerie Borghese nicht nur der Zeit sondern auch der Bedeutung nach der erste Platz gebührt, der zweite Ehrenplatz in der Rangordnung der römischen Gemäldesammlungen von derjenigen des Hauses Barberini eingenommen würde. Dem ist jedoch nicht so.

Urban VIII. hat bei der Besitznahme der Schlösser der Herren von Montefeltro und della Rovere wol auch manches Kunstwerk nach Rom in die Barberini'schen Paläste bringen lassen, unter andern auch die neun Tafelbilder mit dem Apoll und den acht Musen[1], so-

[1] Diese neun Bilder wurden von Baldi *(Vita e Fatti di Federico, duca di Urbino)* dem Timoteo Viti zugeschrieben. Sie hingen, als ich dieselben zum ersten mal sah, hoch in einem überdies dunkeln Saal und kamen mir damals als Arbeiten des mythischen Francesco Bianchi vor, den ich unbesonnenerweise lange Zeit mit dem Ferraresen Cortellini verwechselte. „Es irrt der Mensch, so lang er strebt." Nach dem vor wenigen Jahren erfolgten Tode des Fürsten Barberini, Duca di Castelvecchio, kamen, nebst andern, auch diese Bilder in die Galerie Corsini zu Florenz. Dort bei Lichte besehen erschienen mir zwei jener Tafeln wirklich als Werke des Timoteo: Apollo und eine Muse (wie Vasari berichtet); die übrigen sechs (eine Muse fehlt) rühren,

wie ebenfalls jene Reihenfolge „berühmter Männer des Alterthums“, die einst den grossen Bibliotheksaal im Schlosse von Urbino zierten und deren eine Hälfte im Palast Barberini, die andere im Louvre aufgestellt ist[1];

---

meiner jetzigen Ansicht nach, von mehrern und zwar viel schwächern Malern aus der Schule des Giovanni Santi her. Eine getuschte Zeichnung, welche als Vorlage zu einer dieser Musen diente, befindet sich, unter dem Namen des Botticelli, in der Sammlung von Windsor. (Grosvenor Gallery Nr. 17.) Ist nun diese Zeichnung wirklich, wie ich anzunehmen geneigt bin, von der Hand des Giovanni Santi, so dürfte man hieraus die Folgerung ziehen, dass der Vater Raffael's auch bei Fiorenzo di Lorenzo in die Lehre gegangen ist. (†)

[1] Bei der Theilung des Besitzthums der Familie Colonna-Barberini kam die eine Hälfte der Bilder an das Haus Sciarra-Colonna (14 an der Zahl), die später alle an den Herrn Campana verkauft und sodann mit der ganzen Sammlung Campana vom Kaiser Napoleon III. für den Louvre erworben wurden. Die Barberinische Hälfte (15 Stück) ist bisjetzt noch immer in den Wohnzimmern des fürstlichen Palastes aufgestellt. Auf diesen letztern Tafelbildern sehen wir dargestellt: Homer, Scotus, Cicero, Petrarca, Moses, Hippokrates, Salomo, Bartolus, Euklides, Albertus Magnus und zwei andere, deren Namen ich mich nicht mehr entsinne, endlich das Porträt Friedrich's von Montefeltro, im Panzer und Herzogsmantel auf einem Throne sitzend. Der greise Herr mit der übergrossen Adlernase hält mit beiden Händen ein grosses Buch vor sich hin, während sein Söhnlein Guidobaldo (geboren 24. Januar 1471; der Knabe sieht auf diesem Bilde etwa vierjährig aus) auf ein Knie gestützt dem Vater den herzoglichen Scepter vorhält. Dieses letztere grössere Bild schien mir besser als die andern erhalten, allein von derselben Hand wie die übrigen gemalt zu sein, d. h. von der des Justus von Gent. Dieser Justus (Josse Sneevoet) war vom Jahre 1464 bis zum Jahre 1476 in Urbino ansässig und hinterliess dort, ausser den angeführten Tafelbildern mit den Porträts berühmter Männer, auch noch ein sehr mittelmässiges „Abendmahl“, das nun seit dem Jahre 1865 in der Akademiesammlung von Urbino seinen Platz gefunden hat. Dass in einigen jener Tafelbilder auch die Hand des Girolamo Genga wahrzunehmen sei, wie dies die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 565) behaupten, kann

im übrigen aber scheinen die Nepoten jenes Kirchenfürsten sich nicht besonders um die schönen Künste bekümmert zu haben.

Statt der Barberini'schen nimmt vielmehr die Doria-Panfili'sche Bildersammlung den zweiten Platz unter den römischen Galerien ein. Kurz nach dem Tode Urban's VIII. (1644) gelangte der Cardinal Giovan Battista Panfili, unter dem Namen Innocenz X., auf den päpstlichen Stuhl (29. September 1644). Die Schwägerin dieses Papstes, Donna Olimpia, eine geborene Maldachini aus Viterbo, war, wie man sagte, eine prachtliebende und herrschsüchtige Frau, die also wol schwerlich geduldet haben würde, dass das eigene Haus irgendeinem andern Haus in Rom nachstehe. Eher als dem Kunstsinn mag demnach, wie schon bemerkt, auch diese Sammlung ihre Entstehung der Mode sowie der Prunksucht jener sonst sehr habgierigen Frau zu verdanken haben. Einige der bedeutendern Bilder dieser Sammlung stammen jedoch aus der Zeit des

ich in keinem Fall zugeben, und zwar vor allem deshalb nicht, weil ich in keinem einzigen jener 29 Gemälde Spuren von der Art und Weise des Genga zu sehen im Stande war, und zweitens weil ich vermuthen muss, dass die obengenannten Decorationsstücke im Jahre 1476, dem Geburtsjahre Genga's, bereits vollendet waren. Und da ich hier auf den Maler Justus von Gent zu sprechen kam, so will ich diese Gelegenheit benutzen, um einen weitern Irrthum zu berichtigen, der in unserm Jahrhundert mit so vielen andern sich in die Kunstgeschichte eingeschlichen hat. Mehrere neuere Kunstschriftsteller, unter andern auch der federgewandte Monsieur Alfred Michiels (*Histoire de la peinture flamande*, III, 149), haben nämlich diesen Justus von Gent mit jenem Justus de Alemania identificirt, der im Klosterhof von S. Maria di Castello in Genua im Jahre 1451 die „Verkündigung" auf die Wand malte. Dieser letztere Justus ist kein Flamländer, sondern ein Schwabe aus Ravensburg, und hat daher mit dem Justus von Gent, der erst 1464 nach Italien kam, gar nichts zu schaffen.

grossen Admirals Andrea Doria und wurden erst später von Genua nach Rom gebracht. Wenn also die Galerie Doria Panfili, was Zahl und Bedeutung der Gemälde anbetrifft, sich auch nicht mit derjenigen des Fürsten Borghese messen darf, so hat sie doch wenigstens vor der letztern das voraus, dass ihre Räume, wenn auch kein besseres, so doch immer volleres Licht haben, als jene Kellerräume, in denen die Borghesischen Bilder eingekerkert scheinen. Was Licht und vernünftige Aufstellung und Ordnung anbelangt, so kann man wol von den meisten öffentlichen Bildersammlungen Italiens sagen, dass keine Grund hat über ihre Schwestern sich zu erheben. Im ganzen können alle von sich selbst sagen: Wir haben keine Ursache uns gegenseitig zu beneiden, wir alle tragen ja dasselbe Los, das Unwissenheit und unverantwortliche Indifferenz uns beschieden haben.

Im dem grossen Vorsaal, der in die den Bildern überlassenen Zimmer und Gänge des fürstlichen Palastes führt, finden wir unter manchen andern unbedeutenden Productionen der Kunst des 17. Jahrhunderts mehrere trefflich componirte Landschaften des Gasparo Dughet, auch Poussin genannt; ein grosses, ziemlich triviales „Opfer des Noah“ von Pietro da Cortona; eine „Sündflut“ von Scarsellino; eine Landschaft mit reicher Staffage von Battista Dossi, dem Bruder des Giovanni, sowie andere Decorationsstücke. Allein die italienische Kunst des 17. Jahrhunderts muss, für diesmal wenigstens, aus unserm Studienplan wegfallen.

Ehe wir aber diesen Saal verlassen, ist es mir unmöglich, meine Begleiter nicht einzuladen, eine Weile vor dem Velasquez'schen Porträt des Papstes Panfili still zu halten. Es ist dies ein weltberühmtes Bildniss des grossen spanischen Künstlers und wol auch des originellsten aller Porträtmaler der Welt.

Karl Justi, der geistvolle und gediegene Kunst-

historiker, bemerkt in seiner gelehrten und mustergültigen Monographie über „Diego Velasquez und sein Jahrhundert“ (II, 183), dass „wie zu Hause dem grossen Maler wunderlicherweise der unheimlichste aller Ministerköpfe, der uninteressanteste aller Fürstentypen beschieden war, ihm in Rom der abstossendste Kopf unter den Nachfolgern des Menschenfischers zufiel“. Und in der That, in diesem Papstgesicht findet sich auch nicht ein Zug weder jener gelehrten Feinheit, noch jener weltmännischen Vornehmheit, die wir gewohnt sind in den Köpfen der meisten Kirchenfürsten aus jener Zeit zu sehen. Der Typus dieses Papstes ist unbedeutend, ja vulgär; sein Blick ist der eines verschmitzten Advocaten. Man ist froh, wenn man diesen abstossenden Blick vergessen hat. Und doch war Innocenz X. trotz seines verschlossenen, mistrauischen Charakters der Spielball seiner Schwägerin Olimpia. Wie lässt sich dies erklären? Unter allen Bildnissen, mit Ausnahme von einigen der vorzüglichsten Rembrandt's, dürfte diesem Papstporträt des Valasquez wol kein anderes aus jenem Jahrhundert vortheilhaft an die Seite gestellt werden. Hat man nun im „*blue boy*“ des Gainsborough ein blaues, in jenem männlichen Porträt von der Hand des Paul Veronese im Palast Colonna ein grünes Porträt, so gab uns hier Velasquez ein rothes. Dürfte man einigen sachkundigen Kunstfreunden unbedingt vertrauen, so hätten wir in Rom noch ein anderes Bildniss des grossen Spaniers und zwar sein Selbstporträt. Es hängt unter den Bildern der Capitolinischen Sammlung. Ich selbst bin mit den spanischen Malerschulen zu wenig vertraut, um in dieser heikeligen Streitfrage ein Urtheil mir erlauben zu dürfen, zumal der grosse Kenner des Velasquez, Professor Karl Justi, selbst sich scheute, mit Bestimmtheit darüber sich auszusprechen. Dies letztere Bildniss müsste jedenfalls der ersten Manier des Velasquez angehören.

Treten wir nun ein in den zweiten Saal der Galerie. Und da in dieser Sammlung die Venetianer besonders reichlich vertreten sind, so möchte ich diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne mich etwas länger bei den Werken derselben aufzuhalten, in der guten Absicht, das wenige, was ich über dieselben zu sagen weiss, meinen wissbegierigen Freunden mitzutheilen; was mich übrigens keineswegs abhalten soll, auch dieses oder jenes Werk aus andern Malerschulen mit ihnen zu besprechen. Um diesem Vorsatz sogleich Genüge zu thun, will ich hier zunächst von einigen florentinischen Bildern reden, denn unter allen in diesem zweiten Zimmer aufgestellten Bildern leuchten uns besonders drei in die Augen, die nicht venetianischen, sondern florentinischen Ursprungs sind; ich meine die treffliche „Verkündigung", ein Werk aus der Frühzeit des Fra Filippo Lippi, und an den Seiten derselben die beiden Bildchen seines Schülers Pesellino.

FRANCESCO PESELLINO.

Francesco Pesello, il Pesellino genannt, so genannt um den Meister von seinem Onkel Giuliano Pesello zu unterscheiden, wurde 1422 in Florenz geboren und starb 1457 daselbst, also kaum 35 Jahre alt. Gewiss müssen auf ihn, wie auf die meisten Florentiner aus der guten Zeit, die Wandgemälde des Masaccio im Carmine einen grossen und bleibenden Eindruck gemacht haben, und davon kann sich jedermann überzeugen im Hinblick sowol auf die Einfachheit der Darstellung wie auf manch einzelne Figur in den Bildern Pesellino's. Als sein wahrer Lehrer muss jedoch Fra Filippo, wie Vasari uns berichtet, angesehen werden. Dies schliesst aber nicht die Vermuthung aus, dass Pesellino die Anfangsgründe seiner Kunst von seinem Onkel Giuliano erhalten haben könnte. Und in der That gewahrt man, scheint mir, in Pesellino's Längs-

tafel in der Casa Buonarotti in Florenz, wol das älteste mir bekannte Werk des Meisters[1], eine Art und Weise, die durchaus nicht die des Fra Filippo ist. Vasari schreibt zwar mit Unrecht jenes Bild dem Giuliano selbst zu, allein es könnte doch sein, dass Pesellino es unter der Leitung seines Onkels ausgeführt hätte. Von Giuliano Pesello ist, soviel ich weiss, kein beglaubigtes Werk auf uns gekommen.[2] Da nun Vasari uns von einer „Anbetung der Könige", die Giuliano gemalt haben soll, berichtet, so glaubte der gute Pater Lanzi dieses Bild in einer denselben Gegenstand vorstellenden Tafel der Uffizien-Galerie entdeckt zu haben, und die Herren Crowe und Cavalcaselle trugen sonderbarerweise kein Bedenken, dem Lanzi darin beizustimmen und jenes Bild uns als Werk Giuliano's zu präsentiren.[3]

---

[1] Dieses Bild, welches früher in der Kapelle Cavalcanti in S. Croce war, stellt Wunderthaten des heiligen Nikolaus von Bari vor.

[2] Eine Längstafel, die aus dem Palast Ruccellai in die Sammlung von Giovanni Morelli gelangte und auf welcher die Uebergabe einer befestigten Stadt an einen florentinischen Feldhauptmann dargestellt ist, könnte vielleicht von Giuliano Pesello herstammen. Der landschaftliche und architektonische Hintergrund auf jenem Gemälde erinnert sehr lebhaft an die Art und Weise des Pesellino, während die jugendlichen und höchst unschuldigen Gesichtstypen der Kriegsleute mehr an Fra G. Angelico gemahnen, die Gestalt der Rosse aber die Pferderasse des Paolo Uccello uns ins Gedächtniss ruft.

[3] Die neuere Direction der Galerie, besser berathen als die ältere, hat nun jenes Bild (Nr. 26) nach meinem Vorschlag seinem wahren Autor, d. h. Cosimo Rosselli, zurückerstattet. Herr Director W. Bode fährt demungeachtet fort, auch in diesem Punkt seinen Gewährsmännern Crowe und Cavalcaselle recht und mir unrecht zu geben, und ich habe natürlich nichts dagegen einzuwenden. Was jedoch die neue Firnismalerei anbetrifft, die der berliner Gelehrte auch in diesem Gemälde wahrnimmt und auf die er ein grosses Gewicht zu legen scheint, so dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach dieselbe — ebenso wie die „Oel-

Betrachten wir uns nun etwas genauer die zwei Bildchen, die von diesem bisher sehr verkannten und doch, wie mir scheint, so überaus talentvollen florentiner Meister in diesem Saale aufgestellt sind. Diese Bilder haben die Nummern 29 und 39. Das eine davon stellt Papst Sylvester in Gegenwart des Kaisers Maximilian vor, das andere Papst Leo IV. im Begriff einem bösen Drachen Fesseln anzulegen, um ihn unschädlich zu machen. Beide Tafelbildchen erhielten hier den richtigen Namen des Autors und gehören, wie mir scheint, der spätern Wirkungszeit des Meisters an.

In der unmittelbaren Nähe dieser zwei florentinischen hängen zwei andere kleine Bildchen, die wunderlicherweise im Katalog dem grossen Veronesen Vittor Pisano, Pisanello genannt, zugeschrieben sind. Das eine derselben stellt die „Geburt“, das andere die „Vermählung Mariä“ vor. Täusche ich mich nicht, so sind beide Bilder Erzeugnisse der Schule von Siena und dürften vielleicht dem Bartolo di Maestro Fredi angehören. (†) Unerklärlich war es mir immer, wie das sonst so feine Kennerauge des verstorbenen O. Mündler in diesen schwachen Bildern nicht nur die Art und Weise, sondern selbst den Farbenton des Pisanello zu sehen vermeinte. (Siehe a. a. O., S. 6.)

Kehren wir jedoch zu Pesellino zurück. Seine Werke sind von der grössten Seltenheit. Trotz meiner langjährigen Nachforschungen ist es mir nicht geglückt, ausser den zwei eben genannten Bildern, mehr als etwa ein Dutzend Werke aufzufinden, die man mit Sicherheit ihm zuzuschreiben ein Recht hätte. Ich will dieselben hier anführen.

---

malerei“ auf der „Taufe Christi“ des Verrocchio, die Herr Bode dem jungen Lionardo da Vinci zuschreiben möchte — von keinem andern Meister herrühren, als von dem Restaurator, der durch seinen Firnis und durch sein Oel jene beiden Bilder in später Zeit verunstaltet hat.

Als das älteste unter diesen Werken Pesellino's sehe ich, wie schon gesagt, die Längstafel im Hause Buonarotti an.

Ebenfalls aus seiner Frühzeit, indessen schon ganz und gar in der Weise des Lehrers Fra Filippo Lippi, scheint mir die kleine, von Vasari citirte Tafel in der Sammlung Morelli in Mailand zu sein; „*fece ai fanciulli della Compagnia di S. Giorgio un S. Girolamo e un S. Francesco*“ (Vasari, IV, 183). Mitten in einer Felsschlucht kniet der heilige Hieronymus vor einem Todtenschädel, in der Rechten einen Stein, in der Linken ein Crucifix haltend. Der obere Theil seines Körpers ist entblösst, den untern bedeckt der rothe Cardinalsmantel. Unten an der Felsschlucht sitzt ein anderer Mönch im grauen Ordenskleide und spielt mit einem Löwen, neben dem eine Löwin kauert, ihren Blick auf den heiligen Hieronymus gerichtet. Hinter den Felsen sieht man das rothe Dach des Klosters hervorschauen. Alles in diesem Bilde ist noch sehr jugendlich und naiv, sowol in der Darstellung als in der Ausführung; der Kopf des heiligen Hieronymus ist seinem Lehrer Fra Filippo entlehnt.

In derselben Morelli'schen Bildersammlung befindet sich ein anderes Tafelbild Pesellino's, worauf ein Florentiner aus der sogenannten „*borghesia grassa*“ (dem fetten Bürgerstand), d. h. ein Patricier, dargestellt ist, wie er, von Demokraten angeklagt, vor den auf hohem Thronsessel sitzenden Richter geführt wird. Auch dieses durch Lebendigkeit der Darstellung und Schärfe der Charakteristik ganz ausgezeichnete Bild trägt an der Stirn noch immer den Stempel des Lehrmeisters Fra Filippo.

In eine nicht viel spätere Wirkungszeit des Pesellino dürften auch die drei Täfelchen im Palast Alessandri in Florenz gesetzt werden. Das eine davon stellt Simon den Zauberer dar, das andere Paul's Be-

kehrung, das dritte den heiligen Zenobius, welcher den todten Sohn einer Witwe wieder ins Leben ruft.

Von den zwei vorzüglichen[1] Längstafeln, die, einst vereint, den Altaraufsatz (Predella) eines grossen Bildes des Fra Filippo bildeten, befindet sich die eine noch im Besitz der florentinischen Akademie, die andere wurde nach Frankreich entführt und ist jetzt unter Nr. 287 im Louvre ausgestellt. Auf der erstern dieser Tafeln sind das Präsepium, eine Wunderthat des heiligen Antonius und der Märtyrertod der heiligen



Der heilige Antonius der Wunderthäter (Akademie zu Florenz).

Cosmas und Damianus dargestellt; auf der letztern dieselben zwei Heiligen Cosmas und Damianus, wie sie als Aerzte einem Kranken beistehen, und endlich der heilige Franciscus mit den Wundmalen.

Zu den Arbeiten der Spätzeit unsers Meisters würde ich eine grössere Längstafel rechnen, auf welcher, nach der bekannten Novelle des Boccaccio, die Vermählung der

---

[1] Schon Pater Lanzi bemerkte mit Recht über diese Predella: *„che l'istorico* (d. h. Vasari) *chiamò maravigliosissima, e forse non la lodò per quel secolo oltre il dovere“* (I, 103).

Griseldis mit dem Marchese di Saluzzo dargestellt ist. Dieses köstliche Bild gelangte aus dem Palast Gherardi in Florenz in die Sammlung des Herrn Giovanni Morelli. Es ist dies wol eine der charakteristischsten und auch anziehendsten Darstellungen, die wir von dem geistreichen, feinen und stets liebenswürdigen Erzähler Pesellino besitzen. In diesem Werke ist der Meister ganz er selbst und wir sehen hier kaum noch Spuren von Erinnerungen an seinen Lehrer Fra Filippo, ebenso wenig wie in den zwei andern ebenfalls höchst feinen Längstafeln mit dem Sieg und dem Triumph David's, in der Sammlung der Familie Torrigiani in Florenz. Die zwei letztern Tafelbilder werden zwar dort noch immer dem Benozzo Gozzoli zugetheilt, dürften jedoch, wie ich meine, jedem Kenner der florentinischen Malerschulen sogleich als Werke unsers Pesellino sich erweisen.[1] (†)

Ausser diesen dreizehn soeben angeführten Werken Pesellino's befindet sich noch ein grosses Tafelbild in der National Gallery zu London, das man dort mit um so grösserm Recht unserm Meister glaubt zuschreiben zu dürfen, als jenes Bild bereits von Vasari als Werk des Pesellino citirt worden ist (IV, 182). Auf demselben ist die Dreieinigkeit mit den heiligen Jacobus und Zeno dargestellt. Das Bild war ehedem in einer Kirche von Pistoja. Ich gestehe jedoch, dass es mir unmöglich ist, in jenem Gemälde den Geist und noch viel weniger die Art und Weise des Francesco Pesello wahrzunehmen, und ich vermuthe daher, dass es wol eher die Arbeit des Piero di Lorenzo Pratese, des Gehülfen Pesellino's, sein dürfte. Auch hat, soviel mir

---

[1] Herr Director W. Bode (II, 575) steht vor diesen zwei Bildern wie Hercules am Scheidewege, er weiss nämlich nicht, ob er sie dem Pesellino nehmen oder ob er sie ihm lassen soll.

bekannt ist, Francesco Pesello sich nie in der Darstellung grösserer Figuren versucht.[1]

Von diesem seltenen, durch und durch florentinischen Meister mögen wol noch andere Bildchen in den Privatsammlungen Europas sich vorfinden; doch da ich dieselben nicht gesehen habe, bin ich nicht im Stande darüber zu berichten.

In Erwägung nun, dass Neulinge in der italienischen Kunstwissenschaft nicht selten Gefahr laufen, Werke des Pesellino mit denen seines Lehrers Fra Filippo oder gar mit denen seines Zeitgenossen Benozzo Gozzoli, wie dies den Herren Crowe und Cavalcaselle erging (III, 107), zu verwechseln, sei es mir erlaubt, in aller Kürze einige für unsern Meister höchst charakteristische Merkmale hier anzuführen.

Die Figuren Pesellino's sind stets fein und schlank und von grosser Anmuth, im Gegensatz zu den vollen, nicht selten klotzigen Gestalten seines Lehrers Fra Filippo, mit dem man ihn zuweilen verwechselt.

Pesellino hat eine besondere Vorliebe für die graue, blaue und violette Farbe.

Die Form der Hände bei ihm ähnelt der plumpen Form der Hand bei Fra Filippo, sowie auch der Typus mancher Köpfe in den Bildern aus seiner Frühzeit.

Das Ohr hat bei Pesellino eine zwar rundliche, allein doch immer länglichere Form als bei Fra Filippo und charakteristisch an demselben sind die sehr scharf mit dunkelbrauner Farbe bezeichneten Contouren des äussern Ohrrandes oder der sogenannten Helix.

---

[1] Allerdings sieht man in der Uffizien-Galerie, unter Nr. 25, eine „Verkündigung" ausgestellt, welches Bild früher den Namen des Giuliano Pesello führte, neuerdings aber dem Neffen Pesellino zugeschrieben wurde. Allein jenes Gemälde gehört untrüglicherweise dem Allesso Baldovinetti an, was selbst Herr Director W. Bode zugibt (II, 576).

Bemerkenswerth sind bei ihm ebenfalls die zwei oft wiederkehrenden (besonders am Ellenbogengelenk) runden Falten.

Der Fussboden ist auf seinen Bildern gewöhnlich ziegelröthlich, die Säulen an den Gebäuden grünlich, die Dächer an den Häusern hochroth. Wie wir also gesehen, befinden sich die bekannten, auf uns gekommenen Werke dieses überaus anmuthigen Meisters fast sämmtlich in Italien,



Runde Falten.

nämlich zwei in Rom, sieben in Florenz, drei in der Sammlung Morelli in Mailand, eins im Louvre und eins aus der Werkstatt Pesellino's in der National Gallery in London.

DIE VENETIANER.

Nach dieser Abschweifung gehen wir nun, unserm Vorhaben gemäss, an die Betrachtung der sowol in dieser als auch in andern Galerien Roms ausgestellten Werke der venetianischen Malerschulen. Dieselben sind hier nicht zusammengestellt wie in der Borghese-Galerie, sie hängen vielmehr zerstreut in den verschiedenen Sälen und Gängen, welche in diesem fürstlichen Palast als Bildergalerie dienen. Suchen wir also dieselben auf in Geduld und Liebe und beginnen wir unsere Musterung mit den Werken der Altmeister, deren Namen wir im Katalog der Sammlung angeführt finden, nämlich mit denen des Giovanni Bellini und des Andrea Mantegna.

GIOVANNI BELLINI.

Keine unter den hervorragenden Sammlungen Europas möchte heutzutage den Namen des Giambellino

in ihrem Katalog vermissen, und doch dachte man seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis etwa um die Mitte des unserigen kaum noch an denselben, wenn von den venetianischen Malern die Rede war, sondern man hatte da nur Sinn für seine grossen Schüler und Nachfolger: den Giorgione, den Tizian vor allen andern, den Sebastiano del Piombo, den Palma vecchio, den Paris Bordone, den Tintorretto, den Paolo Veronese. Ueberdies war Giambellino in den letzten drei Decennien seines Lebens dermassen mit der Ausführung grosser Werke, sei es für den Senat sei es für die Kirchen seiner Vaterstadt in Anspruch genommen, dass selbst die kunstliebende Markgräfin von Mantua, Isabella Gonzaga, trotz ihrer directen und indirecten Bitten und Mahnungen, lange Jahre warten musste, bis sie endlich das ihr vom Meister versprochene Bild erhielt.[1] Diesem Umstand ist es denn auch zuzuschreiben, dass damals Werke des Meisters ausserhalb seiner Vaterstadt Venedig, selbst in Italien, eine grosse Seltenheit waren. Denn mit Ausnahme einer für Sigismondo Malatesta von Rimini gemalten „Pietà“, der grossen Altartafel für die Franciscaner von Pesaro, des Bacchanals für den Herzog von Ferrara, des Altarbildes für die Kirche von Santa Corona in Vicenza und eines reizenden Madonnenbildes für ein Nonnenkloster in Alzano bei Bergamo[2], wüsste ich

[1] Siehe darüber: Gaye, *Carteggio d'artisti*, II, 71—82. Die Briefe datiren aus den Jahren 1505 und 1506.

[2] Das schöne Bild mit der „Beweinung Christi“ ist gegenwärtig im Stadthause von Rimini, die Altartafel von Pesaro befindet sich in einer andern Kirche der Stadt, das Bacchanal soll im Besitze des Herzogs von Northumberland sein, die Altartafel von S. Corona ist noch immer an Ort und Stelle, das von Ridolfi citirte Madonnenbild für Alzano befindet sich jetzt in der Sammlung Morelli in Mailand. Es ist dies eins der besterhaltenen Gemälde des Meisters (um 1496—98), auch wurde es zweimal von Giovan Battista Moroni copirt. Von diesen Copien

kaum ein anderes Werk anzugeben, das der venetianische Meister auf auswärtige Bestellung hin ausgeführt hätte.

Ausserhalb Venedig finden wir gegenwärtig in Italien beiläufig noch folgende Werke des Giambellino:

In der Uffizien-Galerie die „heilige Allegorie" unter Nr. 631. Dieses wunderliebliche, geist- und anmuthsvolle Bildchen kam nach Florenz unter seinem richtigen Namen; später wurde es auf Giorgione umgetauft und bekam in neuester Zeit, zur Verwunderung aller Kenner der venetianischen Meister, ich meine die von der feinern Sorte, den Namen des Marco Basaïti. (Auch Director W. Bode, II, 641, nahm es für ein Werk des Basaïti.) Allein auch schon die Formen des Ohres und die allzugrosse, für Giambellino so charakteristische Hand verrathen sogleich den Meister. Der Typus der Madonna, ihre Stellung, sowie auch die Felsenlandschaft auf diesem Bilde erinnern an die „Anbetung der Könige" seines Bruders Gentile in der Sammlung von Sir Henry Layard in Venedig.

Der kleine Apostelkopf, Nr. 177, in den Uffizien gehört einem Schüler an, ebenso wie das sogenannte Selbstporträt des Giambellino, Nr. 354, mit der gefälschten Aufschrift; die blos untermalte „Beweinung Christi", Nr. 581 ebendaselbst, ist durch die Restauration dermassen entstellt, dass das Bild in seinem gegenwärtigen Zustande für jeden feinern Kunstfreund fast allen Werth verloren hat.

Die Pinakothek von Turin besitzt ein durch Uebermalung zwar ganz und gar verdorbenes, allein echtes Madonnenbild unsers Meisters, Nr. 779. Das andere in jenem Galeriekatalog ebenfalls dem Giambellino zugeschriebene Madonnenbild, Nr. 105B, ist Copie.

---

ist die eine im Besitze der gräflichen Familie Agliardi in Bergamo, die andere ziert den Altar einer Kirche im Seriothal, in der Nähe von Albino.

In **Mailand** findet man in der Brera-Galerie drei Werke und zwar aus drei verschiedenen Epochen des Giambellino. Das älteste davon, etwa um 1464—67, ist die „Pietà“, Nr. 220. Der Schmerz einer Mutter über den Verlust ihres Sohnes hat wol in keinem andern Werk der Kunst einen so tiefen, so tragischen Ausdruck gefunden, als in diesem Bilde. Das für eine griechische Kirche gemalte Madonnenbild, Nr. 293, dürfte um ein Jahrzehnt später entstanden sein. Ich kenne kein anderes Madonnenbild, das auf mich einen so tiefen Eindruck gemacht hätte. Die sanfte Melancholie, die sowol aus dem Antlitz des Christkindes wie aus dem Auge der göttlichen Mutter spricht, ist wahrhaft erhaben. Ein drittes Madonnenbild daselbst trägt die Jahreszahl 1510 und die Nr. 297. Dasselbe hat vielfach gelitten. Ausser diesen drei Bildern in der Brera besitzt Dr. G. Frizzoni in Mailand ein höchst interessantes an Alvise Vivarini erinnerndes Madonnenbildchen aus der Frühzeit des Giambellino und Giovanni Morelli hat, ausser der oben angeführten Madonna mit dem Kinde, ein zweites Madonnenbild des Meisters, etwa aus den Jahren 1475—78.

In der städtischen Bildersammlung von **Bergamo** sieht man (Abtheilung Lochis) ein echtes, allein stark restaurirtes Madonnenbildchen ebenfalls aus der Frühzeit Giambellino's, Nr. 47, und im Dom daselbst ein anderes Madonnenbild aus den letzten Jahren des Meisters (um 1512).

In **Brescia** ist, soviel ich weiss, kein Werk des Bellini zu sehen. Die ihm in der Kirche von S. Giovanni Ev. zugemuthete „Kreuzabnahme“ gehört wahrscheinlich dem V. Civerchio aus Crema an, einem Schüler des Foppa. (†) Dafür findet man unter den im Palast Tosi aufgestellten Zeichnungen eine dem Mantegna fälschlich zugeschriebene Federskizze (zu einer „Pietà“) von Giambellino's Hand. (†)

In Verona befindet sich in der städtischen Pinakothek (Abtheilung Bernasconi, Nr. 77) ein sehr verdorbenes, allein echtes und herrlich gedachtes Madonnenbild (um 1477) des Giambellino, dort unsinnigerweise in die florentinische Schule verwiesen. (†)

Vicenza besitzt in der Kirche von S. Corona noch immer das grosse Altarbild des Meisters aus dem Jahre 1510.

In Padua, Ferrara, Bologna, Treviso, sowie auch in Friaul war es mir nicht vergönnt, irgendein echtes Werk des Giambellino aufzufinden.

Dagegen besitzt die städtische Sammlung von Rovigo ein echtes, allein ganz und gar verunstaltetes Madonnenbild unsers Meisters unter Nr. 109.

Die zahlreichen Werke, grössere und kleinere, die seine Vaterstadt Venedig noch von ihm zu wahren das Glück hat, sind jedoch leider zum grössten Theil durch sogenannte Restauratoren so schändlich zugerichtet worden, dass der Genuss an denselben dadurch sehr vermindert wird. Zählen wir nun dieselben auf:

Aus der Frühzeit des Meisters besitzt das neuerdings so unsinnig geordnete Museum Corrér einige kostbare Werke: eine „Beweinung Christi" (Saal IX, Nr. 27), von Director W. Bode (II, 771) zwar noch immer dem Pier Maria Pennacchi zugeschrieben, nach meiner Ueberzeugung jedoch ein echtes und zwar tief empfundenes Werk Giambellino's (†); ferner ein kleines Bild mit dem gekreuzigten Christus, von der göttlichen Mutter und dem treuen Johannes beweint (Saal IX, Nr. 46), noch ganz in der Art des Vaters Giacomo (†); drittens die „Transfiguration" (Saal VII, Nr. 23).

Die Galerie der Akademie besitzt ihrerseits aus der Frühzeit des Meisters ebenfalls ein Madonnenbild Nr. 372. In derselben Sammlung finden wir überdies noch manches interessante Werk aus den verschiedenen spätern Epochen des Giambellino, wie die grosse Altar-

tafel, Nr. 38, aus dem zweitletzten Decennium des 15. Jahrhunderts; sodann mehrere Madonnenbilder im Contarini-Saal V, unter den Nrn. 94 und 101; im Saal VI die vier Tafelbildchen allegorischen Inhalts (Nr. 235—238). Das Madonnenbild (Saal IX) dürfte wol dem letzten Decennium des 15. Jahrhunderts angehören, ebenso wie die andern zwei Madonnenbilder, Nr. 424 und 436 (Saal XIII). Ein ganz vorzügliches Werk unsers Meisters vom Jahre 1488 sieht man auch in der Sakristei von S. Maria dei Frari; ein anderes Madonnenbild aus der Frühzeit des Giambellino besitzt die Kirche „Madonna dell'Orto" (mit einem vom Bilderputzer entstellten Cartellino); ein grosses und sehr berühmtes Altarblatt, vom Jahre 1505, die Kirche von S. Zaccaria; in S. Francesco della Vigna ist ein Längsbild mit der Madonna, dem Christkinde und vier Heiligen, der Donator wahrscheinlich erst im 17. Jahrhundert darauf gesetzt (vom Jahre 1507).

In S. Grisostomo endlich befindet sich eins der letzten Werke des Meisters, vom Jahre 1513; Bellini malte das grossartige Bild in seinem 85. Lebensjahre!

Es erübrigt mir noch ein anderes grosses Altarblatt vom Jahre 1488 zu erwähnen, das Giambellino im Auftrag des Dogen Agostino Barbarigo für die Kirche S. Pietro Martire in Murano malte.

Dass in Venedig noch gar manch anderes Werk dem Giovanni Bellino zugemuthet wird, ist selbstverständlich, ich glaube jedoch unter den meiner Ansicht nach echten Bildern kaum eines in dem obigen Verzeichniss ausgelassen zu haben.

Was es mit dem Madonnenbildchen des Giovanni Bellini in der Borghese-Galerie auf sich hat, darüber habe ich mich bereits bei der Besprechung der Bilder jener Sammlung ausgesprochen. Auch in der Capitolinischen Bildersammlung werden mehrere Gemälde, nicht weniger denn fünf, dem grossen Meister zugemuthet.

Die zwei Figuren von Heiligen dort, Nr. 79 und 87, gehören jedoch, wie wir gesehen, dem Garofolo an; das hübsche Mädchenporträt (Nr. 207) ist, täusche ich mich nicht, die Arbeit des Amico Aspertini (†), eines Schülers des Ercole Roberti von Ferrara, und die andern zwei Bildnisse (Nr. 129 und 132) scheinen mir ebenfalls nicht von der Meisterhand des Giambellino zu stammen. Zu einem ähnlichen Resultat wird uns auch die Betrachtung zweier in dieser Doria-Galerie dem Giovanni Bellini zugeschriebenen Bilder führen. Das eine davon hängt im zweiten Saal unter Nr. 47, und hat die „Darstellung im Tempel" zum Gegenstand; es ist nichts anderes als eine der unzähligen Copien von dieser Composition mit dem widerlichen Gegenstand, denen man sowol in Italien als anderwärts begegnet. Das Originalbild des Giambellino soll sich in England befinden.[1]

NICCOLÒ RONDINELLI.

Um das andere sogenannte Bellinibild zu sehen, müssen wir uns in den Braccio II der Galerie begeben; dort hängt es unter der Nr. 3. Das Bild hat allerdings einen Anflug Bellini'scher Art, obwol ein auch nur oberflächlich mit den venetianischen Malerschulen vertrauter Kunstfreund kaum dabei an den grossen Meister Giovanni selbst denken könnte, stünde nicht unten auf der Tafel das verführerische schriftliche Document, d.h. die Aufschrift: IOANNES · BELLINVS. Auf demselben ist die Maria dargestellt, welche das unbedeckte, auf ihrem Schos liegende Christkind anbetet; der kleine Johannes steht zuschauend dabei. Man vergleiche nun diese Madonna hier mit den zwei Bildern des Niccolò Rondinelli, eines Schülers und Ge-

[1] Eine solche Copie, mit dem Namen des Marco BELLI bezeichnet, ist in der städtischen Sammlung von Rovigo.

hülfen des Giambellino, im zweiten Saal der Galerie und man wird ohne Mühe zu der Ueberzeugung kommen, dass alle diese drei Gemälde von ein und demselben Meister herrühren. Das eine der zwei letztern Madonnenbilder (Nr. 43) hat überdies die Aufschrift: NICOLAVS · RONDINELO. Beide Bilder in diesem zweiten Saal, sowol das mit der Nr. 43, als das andere mit der Nr. 12, sind übrigens so verdorben, dass man das Antlitz des Malers kaum noch darin zu erkennen vermag. Die Hand auf allen diesen Bildern ist noch immer sehr Bellinisch geformt, die Augenbrauen sind, wie immer bei Rondinelli, voll und schwarz, die breite goldene Borde am rothen Kleide der Madonna, sowie die steifen senkrechten Brustfalten an demselben sind in dieser seiner spätern Manier, ebenfalls bezeichnend für ihn. Wie wir nun in dieser Doria-Galerie ein Gemälde des Rondinelli mit der gefälschten Aufschrift des Giambellino gefunden haben, so könnte ich noch andere Bilder angeben, welche, von Schülern oder Nachahmern ausgeführt, die Namensaufschrift ihres grossen Meisters haben. So befindet sich in der Louvre-Galerie, unter Nr. 61, ein anderes Madonnenbild des N. Rondinelli mit den Heiligen Petrus und Sebastianus mit der gefälschten Namensbezeichnung des Giovanni Bellini; auch das sogenannte Selbstporträt, Nr. 354, in den Uffizien, hat eine falsche Aufschrift; das andere männliche Porträt in der Capitolinischen Galerie ebenfalls, und auch das Madonnenbild in der städtischen Bildersammlung in Padua, Nr. 1273, gehört in diesen Zusammenhang. Francesco Bissolo, ein anderer Schüler und Nachahmer des Bellini, versah desgleichen manches seiner Madonnenbilder mit der gefälschten Aufschrift seines Meisters. Auf seinen Cartellini ist jedoch der Name des Giambellino nicht wie auf jenen des Rondinelli mit lateinischen Buchstaben, sondern stets in Cursivschrift gezeichnet, *Ioannes bellinus*, wie

z. B. auf dem Madonnenbildchen der Borghese-Galerie, auf dem Bilde vom Jahre 1515 mit dem nackten Weibe, das sich das Haar ordnet, Nr. 60, in der Belvedere-Galerie in Wien und anderwärts mehr.

Wir dürfen daher annehmen, dass solche Fälschungen wol erst nach dem Tode des Meisters Bellini stattfanden und dass sie in der Absicht gemacht wurden, die eigene Waare leichter und theurer an den Mann zu bringen. Ich will hier nur an die mit dem Dürer-Zeichen bezeichneten Copien des Marcanton erinnern. Mehrere nordische Kunstgelehrte, auf den hartnäckigen Widerstand sich stützend, den solche gefälschte Aufschriften den Reagentien entgegensetzen, möchten gern sich und andern glauben machen, dass dieselben vom Meister selbst auf die Bilder der Schüler und Gehülfen gesetzt worden seien! Wem Selbsttäuschung Freude macht, dem will ich sie auch von Herzen gönnen. Was wäre das Leben ohne sie? Auch schadet es am Ende gar nichts, dass dergleichen Betrügereien von den Dilettanten, denen ja ein falsches Kunstwerk denselben Spass macht wie das echte, für baare Münze angenommen werden. Im entgegengesetzten Falle wäre ja den Gaunern, die ja auch leben wollen, Thür und Thor zu ihrem Handwerk für immer verschlossen.

Ein dem Doria-Bild, Nr. 3, ganz ähnliches Madonnenbildchen des Niccolò Rondinelli besitzt auch Senator Giovanni Barraceo in Rom; ein anderes aus derselben Wirkungszeit des Meisters kam aus dem Hause Buri in Verona in die Sammlung des verstorbenen Fürsten Giovanelli in Venedig. Andere Werke aus dieser Spätzeit des Rondinelli trifft man in Ravenna, sowol bei Privaten als in den Kirchen an, wie z. B. das grosse Altarblatt in der Kirche von S. Croce und den heiligen Sebastianus im Dom von Forli. Die Brera-Galerie besitzt hingegen ein sehr tüchtiges Werk aus der Frühzeit unsers Meisters, Nr. 177. Auf demselben sieht man

den heiligen Johannes, welcher in einem Tempel der vor ihm knienden Galla Placidia erscheint. Ausser diesem hat die Brera, nach meiner Ansicht, noch eine zweite Altartafel des Rondinelli aufzuweisen; dieselbe trägt die Nr. 176 und stellt die thronende Madonna mit dem Christkind vor, im Beisein der Heiligen Nikolaus, Augustinus, Petrus und Bartholomeus, nebst drei musicirenden Engelknaben. Der Brera-Katalog schreibt das Bild dem Baldassare Carrari aus Forli zu[1]; vom verstorbenen O. Mündler (a. a. O., S. 9) wurde es dagegen dem Parmensen Cristoforo Caselli gegeben. Weder das Jahr der Geburt noch das des Todes dieses Meisters sind bekannt. Rondinelli gehört zu jener Schar von Künstlern, welche, wie Cima da Conegliano, Cristoforo Caselli, Jacopo da Montagnana, Lattanzio da Rimini, Pier Maria Pennacchi, Francesco Bissolo u. a. m., in den letzten zwei Decennien des 15. Jahrhunderts in der Werkstätte des Giambellino arbeiteten. Aus der Schule des Rondinelli gingen dann die Brüder Francesco und Bernardino Zaganelli aus Cotignola hervor, Girolamo Marchesi, ebenfalls aus Cotignola, sowie auch der Ravennate Luca Longhi. Dass Rondinelli, wie Director W. Bode meint (II, 643), von Marco Palmezzano, dem Schüler und Gehülfen des Melozzo von Forli, beeinflusst worden sei, scheint mir kaum der Wahrheit zu entsprechen. Ich halte dafür, dass das Gegentheil wahrscheinlicher sei und dass wol eher der schwächere Palmezzano gar manches von Rondinelli angenommen haben dürfte.

Mit Ausnahme eines einzigen, durch Uebermalung

---

[1] Schon Pater Lanzi gibt dieses Bild dem Baldassare Carrari (IV, 35), allein es freut mich, dass ich in der Beurtheilung dieses Gemäldes mit der Ansicht der Herren Crowe und Cavalcaselle (I, 594, 2) übereinstimme, die schon vor mir dieses Bild dem N. Rondinelli vindicirt haben.

ganz und gar verunstalteten Madonnenbildes beim Fürsten Torlonia[1], ist mir in Rom kein einziges Werk des Giovanni Bellini zu Gesicht gekommen. Dagegen besitzt das Museum von Neapel in der „Verklärung Christi" ein kostbares Bild aus der Frühzeit des Meisters. Dasselbe kam mit der farnesischen Erbschaft von Parma dahin.

Vasari wurde von seinem venetianischen Berichterstatter nicht nur sehr unvollständig, sondern auch unrichtig über die Malerfamilie der Bellini berichtet. So zählt er z. B. das Porträt der Catarina Cornaro, Königin von Cypern, und die Darstellungen der Wunder des heiligen Kreuzes zu den Werken aus der Frühzeit des Vaters Jacopo Bellini, während jene Bilder der spätern Wirkungszeit des Sohnes Gentile angehören.[2] Der Aretiner schreibt ferner die Werke des Gentile da Fabbriano und des Pisanello im Dogenpalast den Brüdern Bellini zu, während diese letztern mit Alvise Vivarini im Jahre 1474 beauftragt wurden, dieselben blos zu restauriren.

Vasari lässt ferner, auf die Einladung des Sultans hin einen guten Maler von Venedig geschickt zu erhalten, statt Giovanni Bellini, der seines „hohen Alters wegen, schwerlich die Reisestrapazen von Venedig nach Konstantinopel ohne Gefahr für seine Gesundheit ertragen hätte", den Gentile dahingehen. Nun war dieser letztere um einige Jahre älter als Giovanni, welcher übrigens 1479, als jene Reise stattfand, die funfziger

---

[1] Das unbedeckte Christkind steht auf einem Gesims vor der Madonna; an den Seiten die Apostel Petrus und Paulus, bezeichnet:

IOANNES. BELLINVS.

[2] Das Bildniss der bereits alternden Catarina Cornaro befindet sich in der Esterhazy-Galerie zu Budapest; die Bilder mit den Wundern des heiligen Kreuzes aus dem letzten Decennium des 15. Jahrhunderts sind in der venetianischen Akademie.

Jahre kaum überschritten hatte. Es ist dies, scheint mir, ein klarer Beweis dafür, dass in der Mitte des 16. Jahrhunderts selbst bei den Venetianern das Andenken an die Familie Bellini bereits im Erlöschen war.

Alles in allem ist in meinen Augen Giambellino im 15. Jahrhundert der grösste Künstler Oberitaliens. Vittor Pisano war zwar für seine Zeit, d. h. in der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts, in gewisser Beziehung ebenso bahnbrechend, wie jener in der zweiten es war; man sehe sich sein ganz vorzügliches Wandgemälde in S. Anastasia in Verona an, den heil. Georg vor dem Sieg über den Drachen vorstellend; man betrachte ferner seine höchst interessanten Federzeichnungen, welche, unter vielen andern der alten veronesischen Schule, sich im sogenannten Vallardi-Buch im Louvre befinden; seiner herrlichen Medaillen ganz zu geschweigen.

Andrea Mantegna ist allerdings energischer, imponirender, gelehrter als Giambellino, auch führt er den Moment des Geschehens mit grösserer Evidenz und realistischer Wahrheit uns vor die Augen. Während jedoch sowol Pisanello als Mantegna eine gewisse Einförmigkeit in Auffassung und Darstellung an den Tag legen, entfaltet dagegen Giovanni Bellini als Künstler die grösste Mannichfaltigkeit. Seine künstlerische Erziehung verdankten sowol Giovanni als sein älterer Bruder Gentile vor allen andern ihrem Vater Giacomo, dessen ganze Bedeutung als Künstler uns erst aus seinem kürzlich von der Direction der Louvre-Galerie erworbenen Zeichnungsbuche vor die Augen tritt. In jenen mannichfaltigen Federzeichnungen erscheint Giacomo Bellini als einer der bedeutendsten venetianischen Künstler aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.[1]

---

[1] Seine Wandgemälde, deren Giacomo Bellini gewiss mehrere ausgeführt haben muss, sind, soviel mir bekannt ist, alle

Von seinen zwanziger Jahren an, also etwa um 1450, bis zu seinen letzten uns bekannten Werken von 1513 und 1514 (S. Giovanni Grisostomo in Venedig und dem Bachanal beim Herzog von Northumberland) ist Giambellino in stetem Wachsen, in einer nie innehaltenden Evolution begriffen, und zwar so, dass Dürer ganz recht hatte, als er im Jahre 1506 denselben für den „besten" Maler in Venedig erklärte.

Giambellino ist grossartig und ernst, anmuthig und liebreich, naiv und einfach, und dies stets am rechten Platze und wenn es der Gegenstand erheischt. Seine Frauen und Kinder, seine Greise und Jünglinge sind nie dieselben und haben nur selten den gleichen Typus oder Ausdruck. Manchmal ist er sogar phantastisch wie sein eminenter Schüler Giorgione; so z. B. in jenem herrlichen allegorischen Bildchen in den Uffizien (Nr. 631).

Dies alles sei jedoch bemerkt, ohne damit den grossen Verdiensten des gewaltigen Mantegna den geringsten Abbruch thun zu wollen; gehöre ich doch wahrlich nicht zu jenen Kritikern, die in einer ausserordentlichen Individualität alle Eigenschaften suchen und verlangen. Ja, ich glaube sogar, dass gewisse Geistes- und Gemüthsgaben geradezu andere ausschliessen, und dass so-

---

entweder zu Grunde gegangen oder vielleicht auch nur übertüncht worden. Von seinen Tafelbildern kann ich nur den stark übermalten Christus am Kreuz in der Pinakothek von Verona, Nr. 344, das noch schlimmer restaurirte Madonnenbild, Nr. 443, in der Akademie von Venedig, und endlich das ebenfalls restaurirte Madonnenbild in der Galerie Tadini in Lovere in der Provinz von Bergamo anführen. Bilder, die an seine Art und Weise lebhaft erinnern, sind nach meiner Ansicht die dem Fra b. Angelico zugeschriebene „Verkündigung" in der Kirche von S. Alessandro in Brescia und das Madonnenbild, Nr. 150, in der städtischen Bildersammlung von Bergamo (Abtheilung Lochis), dort dem Gentile da Fabriano zugetheilt. (Siehe über andere Werke des Giacomo Bellini die Mittheilungen des Prof. Molmenti im *Archivio storico veneto,* 1888).

mit Mantegna sowol wie Michelangelo nicht jene Höhe in ihrer Art erreicht hätten, wenn an ihrer Wiege die Grazien gestanden haben würden. Um meine Gedanken verständlicher zu machen, möchte ich sagen: besässe Bismarck alle jene Eigenschaften, die mancher seiner Widersacher an ihm vermisst, so wäre schwerlich die Einheit Deutschlands eine Wahrheit geworden.

Zu den allerfrühesten Werken, die ich von unserm Meister kenne, rechne ich das höchst interessante Bildchen in der englischen National Gallery mit dem stehenden Christus, der das Kreuz mit dem linken Arme hält, während rechts ein Engelknabe auf dem Knie in einer Schale das aus der Brustwunde Christi spritzende Blut auffängt; den Hintergrund bildet eine reiche Hügellandschaft mit zahlreichen Gebäuden und mit einer in der Art des Gentile da Fabbriano beleuchteten Hügelkette. Bald nach diesem Bilde dürfte er die „Kreuzigung“ mit der Maria und dem Johannes im Museo Corrér[1] gemalt haben.

In der Epoche, in der die Kunst vornehmlich den Charakter darzustellen bemüht war, ist Giambellino, nach Mantegna, der grösste Charakterzeichner in Oberitalien; später, als zur Hauptaufgabe der Kunst die Darstellung der menschlichen Seelenregungen gehörte, steht er keinem andern nach in der Versinnlichung der Mutterliebe, der Frömmigkeit, des naiven kindlichen Frohsinns, sowie der religiösen Demuth bei den heiligen Frauen, eines gotterfüllten Ernstes bei den Männern. Dramatisch ist Bellini zwar nie, seine Heiligen sind jedoch alle voll Lebenskraft, Energie und Würde.[2]

---

[1] Saal IX, Nr. 46.

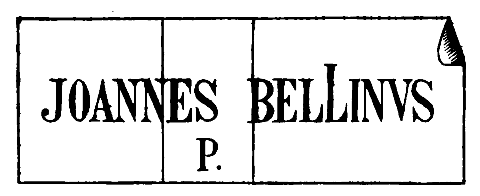
[2] Der verstorbene venetianische Archivar Cecchetti veröffentlichte im *Archivio veneto* (XXXIV, 204) ein merkwürdiges Document, aus dem erhellt, dass Maria, die Witwe des Giambellino, im Jahre 1554, also 38 Jahre nach dem Tode ihres 88jährigen Gatten, ihr Testament gemacht hat.

Während nun einerseits gar manches von seinen Schülern und Nachahmern ausgeführte Bild dem Meister selbst zugewiesen wird, so werden andererseits noch heutzutage, und dies selbst von berühmten Kunstgelehrten, viele seiner Jugendwerke bald dem Mantegna oder dem Ercole di Roberto, und dies noch im besten Fall, bald aber auch viel geringern Meistern, wie F. Maria Pennacchi, Zaganelli, Rondinelli, Lattanzio da Rimini, in jüngster Zeit sogar dem Basaïti u. s. f. zugemuthet.[1]

Um den Unterschied der Werke des Giambellino von denen des Mantegna, mit dem er in einer gewissen Epoche seines Wirkens (1460—1480) am meisten verwechselt wird, meinen jungen Freunden zu erleichtern, will ich hier für Anfänger in der Kunstwissenschaft, unserer Methode gemäss, einige materielle, jedem Auge erkennbare Zeichen anführen, wie dieselben während meiner Studien in Venedig mir eben in die Augen gefallen sind. Wie gesagt, diese Fingerzeige sind nur Neulingen gewidmet, wäre es doch lächerlich von mir, dergleichen ABC-Uebungen dem grossen gebildeten

[1] Ich hatte schon bei Besprechung des Madonnenbildchens in der Borghese-Galerie Gelegenheit, meine Leser auf die Thatsache aufmerksam zu machen, dass erstens die Cartellini des Giambellino in Cursivschrift insgesammt gefälscht sind, und zweitens, dass auf den echten, von ihm selbst auf seine Bilder gesetzten Aufschriften das eine der zwei L stets höher als das andere gebildet ist. In den aufgefrischten echten Cartellini ist übrigens nicht selten durch den Restaurator das höhere L verkürzt worden, sodass beide L schulgerecht dieselbe Höhe haben.

Facsimile eines echten Cartellino:



Kunstpublikum des civilisirten Europa zu bieten. Hand- und Ohrform also sind bei beiden Meistern sehr verschieden. Während bei Giambellino das Ohr rundlich und fleischig erscheint, ist es bei Mantegna länglich und sehr knorpelig gebildet; die Hand und die Finger dagegen sind bei Mantegna fleischiger und kürzer, bei Giambellino (in seiner Frühzeit) knochiger, mehr zugespitzt und mit stark accentuirten Gelenken versehen. Auch ist die Hand bei Bellini fast immer allzu gross. Der landschaftliche Hintergrund auf den Bildern dieses letztern stellt bis ungefähr in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts, wo seine Landschaft realistisch wird, gewöhnlich eine Ebene vor, mit Gewässer, mit befestigten Orten im Mittelgrund und Gebirgen in der Ferne; zumeist zieht ein Weg in Schlangenwindung durch Vor- und Mittelgrund. Ursprünglich waren die Farben dieser Landschaften fahlgrün im Vordergrund und dunkelgrün im Mittelgrund, mit der Zeit jedoch oxydirten diese Farben, sodass sie gegenwärtig gewöhnlich schwarz aussehen.

Mantegna hatte wenig Sinn weder für die Linien noch für die Farben in der Landschaft. Meistens stellen seine landschaftlichen Gründe einen befestigten Ort vor, auf steilem Hügel, zu dem ein gewundener Weg führt; zuweilen auch blos zackige Felsen.

Da nun, wie schon bemerkt, die grössere Zahl der Bilder des Giambellino leider stark übermalt oder verputzt wurde, so sind durch solche Restaurationen gar oft gerade die charakteristisch accentuirten Formen des Meisters nach den Vorschriften der Akademieschule abgeschwächt worden und springen deshalb nicht sogleich in die Augen. Will man daher den Meister in der Auffassung seiner Formen studiren, so suche man die Werke aus seiner Jugendzeit auf, welche alle *a tempera* gemalt und daher auch weniger entstellt wurden, als diejenigen der spätern Epoche, die alle mit Oelfarbe

lasirt waren und somit fast sämmtlich durch den Restaurator verputzt worden sind. Diese Bemerkung soll nicht nur für die Werke des Giambellino gelten, sondern sie gilt ebenfalls für die aller grossen venetianischen Maler aus der goldenen Zeit. In den Jugendwerken treten die Eigenthümlichkeiten des Künstlers, sowol die guten als die schlimmen, scharf und unverblümt hervor. Wären die „Pietà“ in der Brera-Galerie (Nr. 284) und die „Transfiguration“ im Museum von Neapel nicht mit dem Namen des Meisters bezeichnet, so würden aller Wahrscheinlichkeit nach diese Bilder des Giambellino dem Mantegna zugeschrieben worden sein, wie dies ja so manch anderm Gemälde des Bellini aus derselben Wirkungszeit ergangen ist; ich brauche hier nur auf den „Christus am Oelberg“ in der englischen National Gallery (Nr. 726) und auf das Bild mit demselben Gegenstand im Museo Corrér in Venedig[1] als Beispiele solcher Verwechselungen hinzuweisen.

Sind nun, wie wir gesehen, die Gemälde Giambellino's noch in verhältnissmässig grosser Anzahl uns erhalten geblieben, so ist dies keineswegs mit seinen Zeichnungen der Fall. Ich kann daher leider meinen Lesern nur einige wenige derselben anführen.

In dem Saale der venetianischen Akademie, wo die Zeichnungen ausgestellt sind, befinden sich unter dem Namen des Mantegna eine Federskizze zu einer „Beweinung Christi“ und eine Federzeichnung mit einer stehenden Apostelfigur, die mir dem Giovanni Bellini anzugehören scheinen; auch in der Sammlung des verstorbenen Grafen Tosi in Brescia findet man eine Federzeichnung Giambellino's zu einer „Grablegung“, gleichfalls unter dem Namen des A. Mantegna. Eine andere Federzeichnung unsers Meisters mit der „Beweinung Christi“ sieht man im Louvre, Abtheilung His de la

[1] Saal VII, Nr. 23.

23*

Salle, Nr. 20; in der reichen Sammlung von Zeichnungen italienischer Meister in Chatsworth schreibt man sonderbarerweise eine Federzeichnung des Giambellino dem Perino del Vaga zu. (†) Dieselbe stellt vier stehende Figuren vor.

ANDREA MANTEGNA.

Von Andrea Mantegna, der nach einem neuerdings aufgefundenen Document nicht in Padua, wie man bisher geglaubt hat, sondern in Vicenza das Licht der Welt erblickte, ist in den öffentlichen Sammlungen Roms kein einziges Werk zu sehen. Der Katalog der Doria-Galerie führt allerdings nicht weniger als vier Bilder an, die man hier dem grossen Paduaner zuschreiben möchte, wie ich jedoch glaube mit grossem Unrecht. Sehen wir uns nun in aller Musse dieselben an.

Eins dieser Bilder hängt hier im zweiten Saal unter Nr. 55. Auf demselben ist eine der vielen „Versuchungen“ oder Plackereien dargestellt, mit denen der böse Geist die Geduld des frommen Einsiedlers Antonius auf die Probe stellen wollte. Der alte weise Klausner, der an nichts Böses dachte, sieht sich hier plötzlich vom Teufel und seinen Helfershelfern umringt und bedroht. Antonius verliert jedoch keineswegs seine Fassung, sondern durchschaut sogleich die Tücken des Erbfeindes und blickt ihm daher unverzagt, ja siegesbewusst ins Fratzengesicht. Ist er hier in seiner bedrohlichen Lage nicht etwa dem scharfblickenden und sachkundigen Kunstforscher vergleichbar, der mit Sicherheit den Fallen zu entgehen weiss, welche Gauner und Betrüger auf allen Wegen und Stegen ihm, sei es mit den falschen Cartellinos sei es mit vlämischen Copien, zu legen trachten?

Zwei andere Bilder, die demselben Meister angehören, wie das soeben besprochene, befinden sich im Braccio III, unter den Nrn. 8 und 17. Auf dem einen

derselben sehen wir den heiligen Lodovicus aus Toulouse, den Armen Almosen spendend; auf dem andern begegnen wir wieder unserm unverzagten Einsiedler Antonius, von seinem unermüdlichen Erbfeind, dem Teufel, diesmal unter der Gestalt eines Räubers, angefallen und bedroht. Allein auch in diesem Falle weiss der weise Antonius sich glücklich aus der Schlinge zu ziehen.

Die drei höchst charakteristischen und geistreichen Darstellungen werden von den Herren Crowe und Cavalcaselle dem Maler Parentino zugeschrieben (I, 359), in welchem Urtheil es mir unmöglich ist ihnen beizustimmen. Diese drei Bildchen haben in meinen Augen ein so ausgesprochenes veronesisches Aussehen, dass Dr. G. Frizzoni mir recht zu haben scheint, in denselben sowol die Hand als den Geist eines dem Liberale da Verona sehr nahe stehenden Künstlers zu vermuthen. (?)

Das vierte Bild endlich, das in dieser Doria-Galerie dem Mantegna zugeschrieben wird, findet sich im Braccio I und stellt den kreuztragenden Christus dar, Nr. 5. Bei Herrn Lombardi in Ferrara sah ich eine Replik dieses Gemäldes auf feiner Leinwand und, wie mir schien, von demselben Meister ausgeführt. Täusche ich mich nicht, so rühren diese beiden Bilder von der Hand eines vlämischen Meisters her (†), der dabei wahrscheinlich sich an ein italienisches Original gehalten haben dürfte.[1]

Die in der vaticanischen Sammlung dem Mantegna zugeschriebene „Deposizione“ gehört auf keinen Fall diesem Meister an, sondern ist wahrscheinlich eine von Giovanni Bonconsigli (†) aus Vicenza angefertigte

---

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle sehen dagegen in diesem Bilde die vom Palmezzano da Forli beeinflusste Hand des Bonsignori (I, 478, 4).

Copie nach einem verschollenen Bild seines Vorbildes Bartolommeo Montagna.

Buonconsigli, von dem in seiner Vaterstadt mehrere Werke zu sehen sind, wird auch in der Louvre-Zeichnung zu einer stehenden Christusfigur (Br. Nr. 409) mit Mantegna verwechselt, obgleich er als Schüler des Giambellino und als Nachahmer des Bartolommeo Montagna zu betrachten ist. Werke von diesem Vicentiner befinden sich auch in Venedig in der Kirche S. Giacomo dall'Orio (die Heiligen Sebastianus, Laurentius und Rochus); in jener von S. Spirito (Christus zwischen den Heiligen Erasmus und Secundus); in der Akademie: die Madonna zwischen den Heiligen Cosmas und Damianus; in der Sammlung von Sir Henry Layard, ein Johannes der Täufer.

Dass Giovanni Bonconsigli im Jahre 1539 schon längst nicht mehr unter den Lebenden weilte, geht aus einem von dem jüngst verstorbenen Archivar Cecchetti im *Archivio veneto* (XXXIV, S. 205) veröffentlichten Document hervor.[1]

Allein nicht nur mit Giambellino und dessen Schüler Bonconsigli wird Andrea Mantegna sehr oft von den Dilettanten verwechselt, manchmal werden ihm sogar Zeichnungen des Luca Signorelli zugeschrieben, wie z. B. in dem berühmten Stich des Marcanton (†): Mars, Venus und Amor (Bartsch, 345).[2]

Aus Mantegna's Mittelzeit besitzt die Uffizien-Galerie

---

[1] „*Io Vitruvio de bonconsejo depentor q. miser Zuane de Vicenza habitante qui in Venetia in contrada de S. S. Apostoli in casa propria*, 1539.

[2] „*Cette belle estampe, gravée d'après un dessin du Mantegna, porte la date de 1508*" sagt Passavant („*Peintre-Graveur*", VI, 25). Schon die steife, eckige Bewegung der Venus, die Form ihrer Hände, sowie die des Mars, die Kopftypen u. s. w., lassen selbst im Stiche den Geist und die Ausdrucksweise des Luca Signorelli leicht erkennen.

zwei köstliche Bilder unter den Nrn. 1025 und 1111. Das eine stellt die in einer Felsenlandschaft mit dem Christkinde sitzende Madonna vor, das andere Bild ist ein Triptychon, in der Mitte mit „Anbetung der Könige" und auf den Seiten „Auferstehung" und „Vorstellung im Tempel". Unter den Staffeleibildern des Mantegna dürfte wol dieses Triptychon eins der allervorzüglichsten sein. Das sehr verdorbene weibliche Bildniss, Nr. 1121, welches der Katalog jener Galerie ebenfalls dem Paduaner zuschreibt, gehört dagegen ihm sicher nicht an, sondern möchte eher vom Veronesen Giovanni Francesco Carotto herrühren.[1] (†)

Wer jedoch den vollen Werth dieses wahrhaft grossen Künstlers erkennen und bemessen will, der muss ihn in seinen Wandgemälden in den Eremitani in Padua[2] und ganz besonders in denen der sogenannten Camera degli sposi im herzoglichen Schlosse von Mantua betrachten.[3] Da sieht man den ganzen Mann in seiner vollen Kraft!

Auch die Brera-Galerie besitzt drei höchst interessante Werke des Mantegna, darunter insbesondere das Triptychon mit dem heiligen Lucas, aus dem Jahre 1452. Der obere Theil des mit grosser Sorgfalt und Liebe bis

---

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle schreiben dagegen jenes Porträt, das sie für das der Isabella d'Este (!) halten, dem Francesco Bonsignori, also doch auch einem Veronesen, zu (I, 479). Man vergleiche dieses Frauenporträt mit der herrlichen Zeichnung des Lionardo da Vinci im Louvre (Braun 162), welche das Profilporträt der Isabella darstellt.

[2] Eins dieser Gemälde hat eine sinnlose „Reparation" fast ganz zu Grunde gerichtet.

[3] Auch diese im Jahre 1474 bereits fast vollendeten Wandgemälde wurden im Jahre 1876 und 1877, unter der Direction des Herrn Generalinspectors Cavalcaselle, durch eine schmachvolle „Restauration" vielfach verdorben, besonders die „Familie Gonzaga" auf der grossen Wand.

ins feinste Detail ausgeführten Bildes muss, wie ich glaube, um mehrere Monate früher als der untere Theil entstanden sein. Kein Flamländer übertrifft im Realismus den Mantegna in diesem seinem Jugendwerke vom Jahre 1452!

Verona besitzt ebenfalls im Triptychon in S. Zeno eins der besten Werke Mantegna's; ein anderes Madonnenbild mit Heiligen sieht man dort noch in der Pinakothek, Abtheilung Bernasconi. Ein diesem letztern ähnliches Madonnenbild befindet sich in der Galerie von Turin. Die Akademie von Venedig hat einen köstlichen kleinen heiligen Georg; die Herren Scarpa in la Motta (bei Treviso) einen überlebensgrossen unschönen heiligen Sebastianus; die städtische Sammlung von Bergamo ein überaus herrliches Madonnenbildchen[1], und zwei andere Werke des Mantegna befinden sich auch noch in Mailand. Das eine davon ist ein grosses Altarbild (aus dem Jahre 1497) im fürstlichen Palast Trivulzio, das andere, ein kleines Madonnenbild, in der Sammlung Poldi-Pezzoli. Diese vier letztern Bilder sind auf Leinwand gemalt und gehören in das letzte Decennium des 15. Jahrhunderts.

ANTONIO VIVARINI.

Sind wir nun in den öffentlichen Sammlungen der Ewigen Stadt keinem einzigen echten Werk des grossen Paduaners begegnet, so finden wir dafür sowol in der Bildersammlung des Lateran, wie auch in der des Vatican einige gute Werke zweier venetianischen Zeit-

[1] Das Porträt des Vespasiano Gonzaga in jener Galerie, das Director W. Bode (II, 618) seinen Lesern als von der Hand des Mantegna präsentirt, ist meiner Ansicht nach ein vorzügliches Werk des Veronesen F. Bonsignori. Die Zeichnung mit schwarzer Kohle zu diesem Porträt befindet sich im Kupferstichcabinet unter Nr. 1702 der Uffizien-Sammlung (Venetianische Schule). (†)

genossen des Mantegna: eins von Antonio Vivarini aus Murano und zwei von Carlo Crivelli. Das erstere ist ein Polytychon und hat in der Mitte die in Holz geschnitzte Figur des heiligen Antonius, an den Seiten die Heiligen Christophorus, Sebastianus, Venantius und Vitus, und darüber in Halbfiguren Gottvater und die Heiligen Petrus und Paulus, Augustinus und einen frommen Bischof; bezeichnet 1464: Antonius DE MVRĀO (Murano) Pinxit. Es ist somit ein Werk aus der Spätzeit des Meisters. Um diesen alten Venetianer jedoch kennen zu lernen, muss man ihn in der Marca d'Ancona, z. B. in der Pfarrkirche von Pausola (Sakristei), vor allem aber in Venedig selbst aufsuchen: in der dortigen Akademie, in den Kirchen von S. Zaccaria, von S. Pantaleone, in S. Francesco della Vigna (Sakristei). Die Bildersammlungen von Bologna, von Bergamo, der Brera in Mailand besitzen ebenfalls einzelne Werke von ihm. Das bischöfliche Seminarium in Brescia hat ein Tafelbild mit der heiligen Ursula und ihren Gefährtinnen, welches dort zwar, schon seit der Zeit des Carlo Ridolfi, dem Lombarden V. Foppa zugeschrieben wird, das mir jedoch ein untrügliches Werk unsers Antonio Vivarini zu sein scheint.[1] (†) Meiner Ansicht nach verdankt Antonio seine künstlerische Ausbildung hauptsächlich dem Gentile da Fabbriano und dem Pisanello oder, wenn man lieber will, dem von diesem letztern beeinflussten Giambono.

CARLO CRIVELLI.

Von Carlo Crivelli sind zwei Bilder im Lateran[2] und eine „Pietà" im Vatican. Carlo und sein jüngerer

---

[1] Auch der verstorbene Passavant gab, in seinem sehr oberflächlichen Aufsatz über die lombardischen Maler im „Kunstblatt", dieses Werk dem Vincenzo Foppa.

[2] Das eine dieser Bilder ist ein Polyptychon, das aus fünf Abtheilungen besteht. In der einen sieht man die Madonna mit

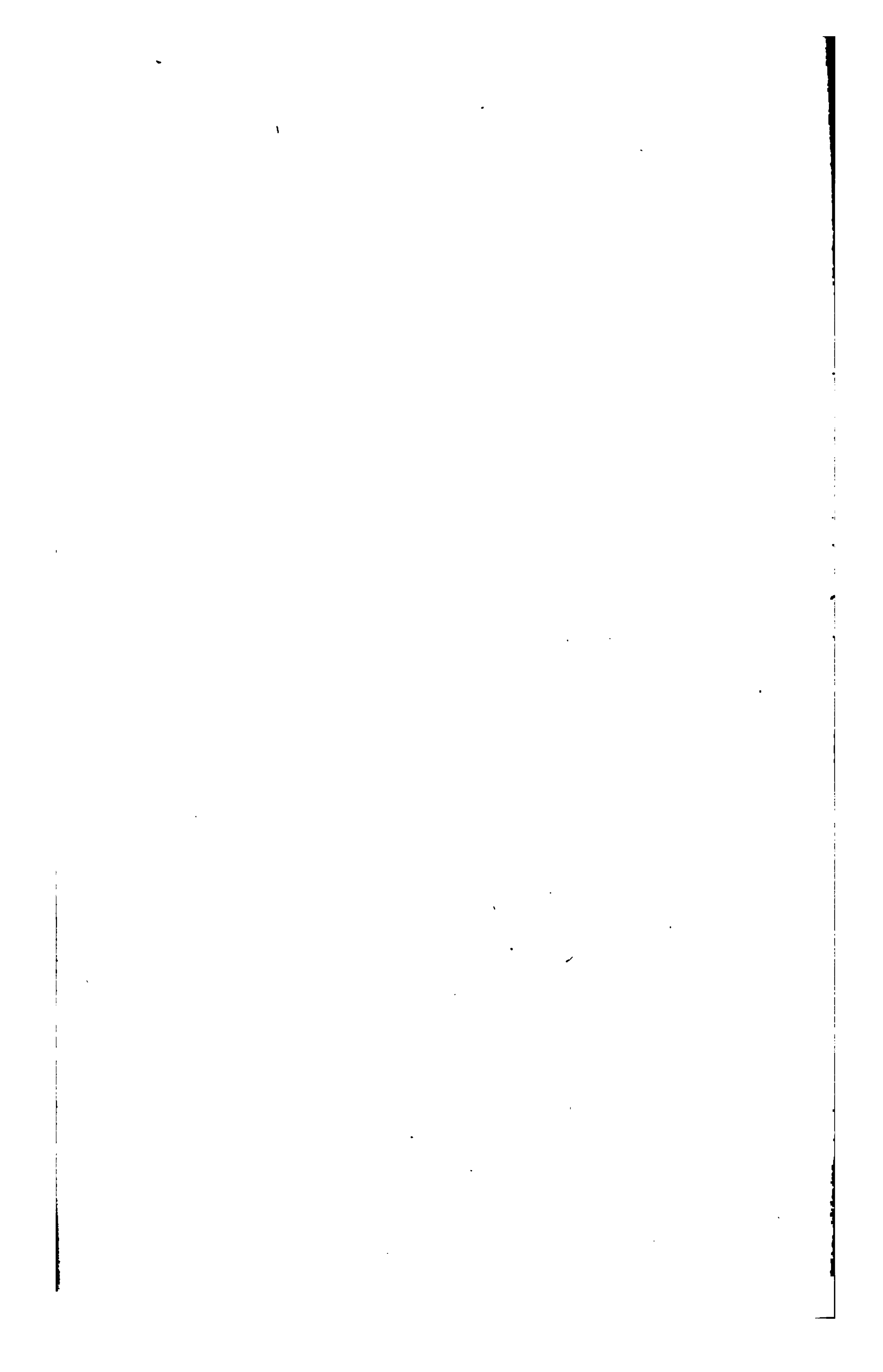
Bruder (?) Vittore wirkten fast ihr ganzes Leben lang in der Marca d'Ancona und brachten dort den grössten Theil dieser Zeit im Ascolanischen zu. Auch befanden sich ehedem in jenen Gegenden fast alle die hellglänzenden Tafelbilder des Carlo, von denen er viele mit Beihülfe des Vittore ausführte. Obwol die bessern jener Altarwerke theils nach Mailand, theils nach Rom, theils nach London in die National Gallery gebracht wurden, so verblieben doch noch immer mehrere derselben an verschiedenen Orten der Marca d'Ancona; ein kleines in Ancona selbst, ein Jugendwerk (1468) in Massa; ein anderes in Penna di S. Martino; ein anderes in Ascoli und anderwärts noch. Das in geschichtlicher Beziehung interessanteste Madonnenbild des Carlo Crivelli befindet sich jedoch in der Pinakothek von Verona. Aus diesem Bildchen glauben die Herren Crowe und Cavalcaselle schliessen zu dürfen, Carlo Crivelli habe seine Lehrjahre unter den muraneser Malern Antonio und Bartolommeo Vivarini (I, 82) durchgemacht. Dieser Ansicht seiner Gewährsmänner schliesst sich auch Director W. Bode (II, 630) an, indem er überdies auch noch den Einfluss des Niccolò da Foligno und selbst den des Luca Signorelli in den Werken Carlo's gewahren will. Ich kann auch diesmal, mit dem besten Willen, den Ansichten des berliner Kunstgelehrten nicht beistimmen. Ich meinerseits halte dafür, dass in dem Madonnenbild der Pinakothek von Verona die Jugenderziehung Crivelli's hauptsächlich auf die Schule des

dem Christkind, das einen Distelfinken an einer Schnur festhält, unter ihr ein andächtiger Mann; in den andern vier Abtheilungen sind vier Heilige dargestellt. Sehr energisch in der Zeichnung. Bezeichnet: 1481, VLTIMA IVLII.

Das andere ist aus dem Jahre 1482 datirt und stellt die thronende Madonna mit dem Jesuskinde dar, das einen Apfel in seiner Rechten hält; am Fusse des Throns sieht man einen andächtigen Franciscanermönch.



MADONNENBILD AUS DER FRÜHZEIT DES CARLO CRIVELLI,
IN DER STÄDTISCHEN GALERIE VON VERONA. S. 362.



Squarcione in Padua sich zurückführen lasse, glaubt man doch beim ersten Anblick jenes Bildes ein Werk des Gregorio Schiavone, eines unbestrittenen Schülers und Nachahmers des Squarcione, vor sich zu haben! Die Engelkinder darauf sind ja ganz und gar dieselben, wie wir sie auf den Bildern des Schiavone gedacht und geformt antreffen! Dass später auch die Maler von Murano auf Crivelli einigen Einfluss ausgeübt haben mögen, will ich übrigens durchaus nicht bestreiten. Einflüsse des Niccolò Alunno und gar die des Luca Signorelli in den Bildern Crivelli's zu sehen, muss ich aber wieder als den Ausfluss einer ungeregelten hochnordischen Phantasie betrachten. Von Carlo Crivelli stammt auch Pietro Alemanni her, von dem in Ascoli manches unbedeutende Werk zu sehen ist. Auch der jüngere Lorenzo da Sanseverino, von dem die National Gallery ein gutes Werk besitzt, dürfte Einflüsse von Carlo Crivelli empfangen haben.

Kehren wir jedoch jetzt wieder zu den Schülern des Giovanni Bellini zurück, von denen diese Doria-Galerie mehrere ganz vorzügliche Werke uns darbietet. Darunter zähle ich freilich weder das Bild mit der Nr. 95 in diesem zweiten Saal, noch jenes ohne Nummer im Cabinet, am Ende des Braccio III.

CIMA DA CONEGLIANO.

Das erstere dieser zwei Bilder, mit Nr. 95, stellt die Madonna mit dem Christkinde auf dem Arme dar und ist nichts anderes als eine der vielen Copien nach einem Bilde des Cima da Conegliano, denen man in den Sammlungen Italiens begegnet.

Von diesem zwar etwas einförmigen, allein stets gewissenhaften, ernsten und in manchem seiner Werke selbst grossartigen Schüler und Ateliergenossen Giambellino's finden sich weder in Mittel- noch in Süditalien echte Werke vor. Die Uffizien-Galerie hat allerdings

in neuerer Zeit im ersten Saal der Venetianer ein Madonnenbildchen unter dem Namen des Cima ausgestellt, allein dasselbe ist, meiner Ansicht nach, nur das Werk eines Nachahmers des Meisters von Conegliano, wahrscheinlich jenes Pietro da Messina, dem es ja so oft gelingt, in seinen Nachbildungen hier für Antonello, dort für Giambellino (Scalzi, in Venedig), anderwärts wieder für Jacopo da Valenza (Pinakothek von Padua, Nr. 181 und Nr. 23) genommen zu werden. (†)

Die Werke des Cima müssen aufgesucht werden in den Sammlungen von Bologna, von Modena, von Parma (ganz vorzügliche), in der Brera-Galerie (auf den Nrn. 191 [vielleicht sein grossartigstes Bild], 300, 286, 289 und 302), in Vicenza (das älteste von ihm bezeichnete Werk, 1489), in Conegliano, und dann vor allem in den Kirchen Venedigs: S. Giovanni in Bragora, S. Maria dell' Orto, Carmine, und in der Akademie daselbst. Auch die kleine Dorfkirche des Bergdörfchens Olera bei Bergamo besitzt ein vorzügliches Polyptychon aus der Frühzeit des Meisters.

Als Nachahmer des Cima erweisen sich Sebastiano Luciani (siehe dessen „Pietà" aus seiner Frühzeit in der Sammlung von Sir Henry Layard in Venedig);

Giovan Maria da Carpi, von welchem Herr Antonio Piccinelli in Bergamo ein mit dem Namen bezeichnetes Madonnenbildchen besitzt;

Cristoforo Caselli aus Parma;

Pietro da Messina;

Girolamo da Santa Croce, Akademie von Venedig, Nr. 256, und städtische Galerie von Bergamo, Nr. 66 (Abtheilung Lochis), mit der gefälschten Aufschrift:

BATT · CIMA · CONELIANENSIS · M. D. XV.

Der unbekannte Meister, der in der Dorfkirche von Sanfiore (bei Conegliano) die gute Altartafel daselbst malte, und andere Zeitgenossen mehr.

Cima da Conegliano ist gewiss ein ganz vorzüglicher, allein kein origineller Meister. Die meisten Typen seiner Heiligen entnahm er seinem Lehrer Giovanni Bellini. Auch ist er nicht dramatisch begabt gewesen. Unter allen seinen Zeitgenossen ist er aber der beste und sorgfältigste Zeichner der Bellini'schen Malerschule. Selbst in den Werken seiner Spätzeit, wie in dem köstlichen Bilde der venetianischen Akademie, Tobias mit dem Engel, bleibt er ein Quattrocentist im Gegensatz zu seinem grossen Lehrer Bellini, der noch in seinen achtziger Jahren immer fortschreitet.

Dieser etwas zu lange Excurs über den Meister von Conegliano, zu dem uns das Madonnenbild unter Nr. 95 den Anlass gab, liess uns das andere Bild im letzten Cabinet der Galerie fast übersehen. Dasselbe stellt die Madonna mit dem Kinde vor, von den vier Heiligen Petrus, Johannes dem Täufer, Nikolaus von Bari und einer Märtyrerin umstanden. Der Katalog schreibt dieses Werk dem Basaïti zu. Während man also hier im zweiten Saal dem Basaïti ein Werk des Garofolo (Nr. 18) zumuthet, gibt man ihm in diesem Madonnenbild im letzten Cabinet der Galerie eins aus der Werkstätte des Boccaccio Boccaccino von Cremona. Wie sollte nun vor diesen zwei Bildern ein Kunsthistoriker, wenn er nicht zugleich Kunstkenner ist, den Charakter des Basaïti feststellen? Wahrscheinlich würde er sein Heil unter dem Deckmantel der Beeinflussungen suchen müssen.

BOCCACCIO BOCCACCINO.

Auch von diesem lombardisch-venetianischen Meister Boccaccio Boccaccino trifft man, ausser der schon besprochenen Zingarella, Nr. 246 im Pitti-Palast, weder in Süd- noch in Mittelitalien Werke an. In Venedig dagegen begegnet man ihm unter den verschiedensten Namen: in der Kirche S. Giuliano unter dem des

Cordegliaghi; in der Sakristei von S. Stefano; in S. Pietro Martire in Murano unter dem Namen des Palma vecchio (jenes Bild ist freilich sehr übermalt); (†) im Bibliotheksaal des Dogenpalastes unter dem des Giambellino. (†) In der Akademie daselbst nennt man ihn bald einen alten Ferraresen (Saal XIV, Nr. 457), bald Schüler des Lionardo da Vinci (Saal XIII, Nr. 432), bald Pietro Perugino (Saal VIII, Nr. 265).[1] In seinem Bilde „Christus in Emmaus", im Hause des Herrn Sergianotto, wird Boccaccino uns sogar als Lionardo da Vinci vorgestellt. Es erging also diesem alten Cremonesen ungefähr so wie seinem Landsmann, dem sogenannten Bartolommeo veneto, der auf einem seiner Jugendwerke sich auch „Bartolommeo mezzo cremonese e mezzo veneziano" bezeichnete und dessen Bilder ebenfalls unter den verschiedensten Namen gehen.

Boccaccio Boccaccino ist übrigens ein ganz anderer, viel charaktervollerer Meister als jener Protheus von Bartolommeo veneto. Boccaccino dürfte seine Lehrjahre theils in Ferrara theils in Venedig durchgemacht haben, wo er gar manches, ja sein Bestes von der Schule der Brüder Bellini, von der des Alvise Vivarini und zu-

---

[1] An diesem letztern Bilde mag übrigens wol auch sein Bruder mitgearbeitet haben. Die Herren Crowe und Cavalcaselle bemerken über dieses höchst mittelmässige Werk (II, 447): „*We are reminded in this picture of the schools of Lombardy and Leonardo, of Umbria and Pinturicchio, yet at the same time of those of Ferrara and Ercole Roberti as illustrated by Panetti, Costa, Timoteo Viti, and the Zaganelli.*" „*E se potran contarsi*", sagt Ariosto, „*anco fian pochi!*" Um die Herren Crowe und Cavalcaselle richtig zu verstehen, müssen meine Leser wissen, dass B. Boccaccino in Rom und auch in Ferrara war, und dass man überdies aus einem andern Documente erfahren hat, dass er eine Zeit lang sich auch in Mailand aufhielt. An allen diesen Orten erhielt also Boccaccino jene vielfältigen Eindrücke und Beulen, die die obengenannten Kunsthistoriker in dieser „Fusswaschung" der venetianischen Akademie bemerkt haben wollen.

letzt auch von Giorgione erhielt. Eines seiner vorzüglichen Bilder besitzt die Akademie von Venedig (Saal II, Nr. 55). Die Madonna sitzt mit dem Jesuskinde in einer reizenden Landschaft, neben ihr die Heiligen Petrus, Katharina, Rosa und der Täufer, bezeichnet: Bochazinus.[1] Seine Vaterstadt Cremona hat, ausser den guten Wandgemälden im Dome, von ihm auch eine Altartafel vom Jahre 1518 aufzuweisen. Ein anderes, viel vorzüglicheres, farbenglänzendes Werk des Boccaccino ist in Mailand bei Herrn Giulio Prinetti; es stellt den „englischen Gruss" dar. Auch die städtische Bildersammlung von Padua besitzt unter der Nr. 3 ein echtes und treffliches Bild dieses Meisters. Auf demselben ist die Madonna mit dem Kinde im Beisein der Heiligen S. Lucia und Katharina dargestellt.

Sein Sohn Camillo war auch Maler und unter den lombardischen Künstlern aus dem 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gewiss nicht einer der geringsten, wie man sich in seinem grossen Bilde der Brera-Galerie, Nr. 82, überzeugen kann. In diesem Werke gewahrt man deutlich den starken Einfluss, welchen Giovan Antonio da Pordenone während seines Aufenthalts in Cremona und in Piacenza auch auf diesen Lombarden ausgeübt hat. Wegen seiner Fresken in der Kuppel der Kirche von S. Sigismondo bei Cremona wurde Camillo von seinen Landsleuten und somit auch von Pater Lanzi in den Himmel erhoben. Es war dagegen, meiner Ansicht nach, ein Glück für ihn, dass er in seinem 31. Lebensjahre und bald nach Vollendung jener Arbeiten in eine bessere Welt hinüberging! Die Boccaccini-Familie hat mich indessen verleitet, von ihr in diesem Zusammenhange ausführlicher zu handeln, als es hier wol am Platze gewesen wäre.

---

[1] Er zeichnet sich bald: Bochazinus, bald Boccaccinus de Boccacciis. (S. Grasselli, *Abecedario biografico*, etc. p. 54.) Auch im Museo Corrér findet man ein charakteristisches Bild des Boccaccino (Saal VII, Nr. 22).

Ich wende mich nun zur Besprechung eines andern venetianischen Meisters. Wenn jenes Madonnenbild im Cabinet keineswegs, wie wir gesehen haben, dem Basaïti angehört, so ist dagegen in diesem Saal II der Galerie das Tafelbild Nr. 96, mit dem heiligen Sebastianus, Perugino genannt, ein echtes Werk von diesem Meister, ich meine den Marco Basaïti, und ihm ward es zu meiner grossen Genugthuung auch von den Herren Crowe und Cavalcaselle zuerkannt.

MARCO BASAÏTI.

Ueber die Jugenderziehung dieses in manchem Werke seiner Spätzeit nicht unbedeutenden venetianischen Meisters haben wir leider fast gar keine Kunde. Vasari hat ihn mit wenig Worten abgefertigt. Er wusste so wenig von ihm, dass er aus der einen Person zwei Maler gemacht hat, nämlich einen Basarini und einen Bassiti (VI, 102); es ist dies ein Zeichen, dass in der Mitte des 16. Jahrhunderts selbst im Venetianischen auch dieser Meister schon fast ganz vergessen war.

Dass Marco Basaïti vornehmlich in der Werkstatt des Alvise Vivarini sich zum Künstler ausbildete, geht nicht nur aus seinen Bildern selbst, sondern auch aus dem Umstande hervor, dass er nach dem im Jahre 1503 erfolgten Tode des Vivarini die von diesem für die Kirche S. Maria dei Frari begonnene Altartafel zu Ende führte und folgende Aufschrift darauf setzte:[1]

Quod Vivarine tua fatali nece nequisti, Marcus Baxitus
nobile promsit opus.
M. D. III.

[1] Die Historiographen Crowe und Cavalcaselle (I, 261—263) sehen in den Werken Basaïti's das eine mal Einflüsse des Perugino, des Timoteo Viti, des Simon da Cusinghe, des Matteo und Antonio Cesa, sogar die des Antonio da Tisoio, das andere mal werden sie an die Vivarini, dann an Previtali und an Giorgione, ja selbst an Lotto und Solario, ein anderes mal an Cima, an Carpaccio, an die Bellini und an die Lombarden erinnert.

War nun die Persönlichkeit dieses Meisters seinen spätern Landes- und Zeitgenossen so wenig bekannt, und machten selbst die gefeiertsten neuern Historiographen eine Art Chamäleon aus ihm, so darf es uns nicht wundernehmen, wenn im vorigen Jahrhundert der Verfasser des Katalogs dieser Doria-Galerie den Basaïti hier mit Garofolo (Saal II, Nr. 18), dort mit Boccaccino (Cabinet) und endlich sogar mit Pietro Perugino verwechselte. Ging es ihm doch anderwärts nicht besser. In der Uffizien-Galerie nahm man ja den Basaïti noch in jüngster Zeit, wie wir gesehen, für Giambellino; in Mailand und in London für Cima da Conegliano,[1] und anderswo sogar für den Veronesen Gianfrancesco Carotto. Auch die grosse „Himmelfahrt Mariä" in S. Pietro zu Murano dürfte wol eher ein von Bissolo, unter der Leitung des Giambellino, ausgeführtes Gemälde sein, als das Werk des Marco Basaïti, wie Herr Director Bode (II, 641) behauptet. (†) Dagegen besitzt sein eigenes Museum in Berlin ein gar köstliches Bildchen unsers Basaïti (Nr. 40 des Meyer'schen Katalogs), welches indessen selbst von den Herren Crowe und Cavalcaselle als Jugendwerk Carotto's bestätigt wurde (I, 482). Herr Director Julius Meyer kam jedoch in der zweiten Auflage seines Katalogs der

[1] Auch Herr Director Bode (II, 641) entging nicht diesem *qui pro quo*, indem er den kleinen sich kasteienden heiligen Hieronymus (Nr. 302) der Brera-Galerie als Werk des Basaïti seinen Lesern vorstellt. Schon die Formen der Hand und des Ohres sowie auch die für den Cima so charakteristische Landschaft in jenem Bildchen sagen jedem Kenner der venetianischen Meister, dass es das Werk des Malers von Conegliano und keineswegs des Basaïti ist. Auch hat es die neue Direction dem erstern zurückerstattet. Ein ganz ähnliches Bildchen des Cima kam vor Jahren aus der Sammlung Hamilton ebenfalls unter dem falschen Namen des Basaïti in die National Gallery, wo es jedoch von Sir F. Burton, Director jener Galerie, sogleich als Arbeit des Cima da Conegliano erkannt wurde.

Wahrheit insofern näher, als er es aus der Schule von Verona in die venetianische des Alvise Vivarini versetzte. Ich wage aber noch einen Schritt weiter zu gehen und erkläre, wie schon bemerkt, jenes ganz vorzügliche Madonnenbildchen mit den zwei musicirenden Engelknaben für ein untrügliches Werk des Marco Basaïti. (†)

Die Gemälde dieses nicht uninteressanten Meisters sind in Italien nicht selten; die meisten davon befinden sich, wie sich erwarten lässt, in Venedig: zwei in der Kirche von S. Pietro in Castello, ein anderes in der Sakristei der Salute. Das Museum Corrér daselbst besitzt ein mit dem Namen bezeichnetes Madonnenbild (Saal IX, Nr. 24). Auch in der Akademie der schönen Künste begegnen wir zwei grössern Werken des Meisters aus den Jahren 1510—12: die Berufung des Jacobus und des Johannes zum Apostelamt und das „Gethsemane", und überdies noch andere kleinere Werke. Ausserhalb der Lagunenstadt finden wir Bilder des Marco Basaïti in der Communal-Galerie von Padua[1]; in jener von Verona, in der Ambrosiana in Mailand (Sala Pecis); in der Sammlung des Herrn Giovanni Morelli in Mailand, ein männliches, nicht weibliches Porträt wie Herr Director Bode sagt, mit der Bezeichnung M. BAXITVS. F. M. D. XXI. Die breitere Maltechnik auf diesem schönen Bilde erinnert mehr an Cima da Conegliano und an Giambellino, als an Alvise Vivarini.

Auch die städtische Galerie von Bergamo hat, ausser einem zwar mit dem Namen des Meisters bezeichneten allein stark übermalten männlichen Porträt, noch einen „Ecce homo" vom Jahre 1515 und einen sich kasteienden heiligen Hieronymus, bezeichnet: MARCVS BAXAITI. Dieses letztere übrigens sehr verdorbene

[1] Dieses gute Bild aus der spätern Zeit (1515—20) des Meisters stellt die Jungfrau mit dem Kinde zwischen den Heiligen Petrus und Liberalis und drei Engeln dar; es ist bezeichnet: MARCHVS. BAXAITI, und führt die Nr. 139.

Gemälde erinnert an Cima da Conegliano. Ausserdem finden wir dort auch noch im Hause Agliardi ein Madonnenbild, bezeichnet MARCVS. BAXAITI, und bei Herrn Antonio Piccinelli einen andern stark übermalten sich kasteienden heiligen Hieronymus, ebenfalls mit dem Namen des Meisters bezeichnet.

Allem nach zu schliessen, dürfte M. Basaïti um 1470 geboren und bald nach 1521 gestorben sein.

GIROLAMO ROMANINO.

Sehen wir uns nun in diesem zweiten Saal der Doria-Galerie noch weiter um, so fällt unser Auge auf ein grösseres Madonnenbild von ebenfalls ausgesprochen venetianischem Colorit. Das Bild hat zwar die Nr. 50, allein wunderbarerweise keinen Namen erhalten. Ein namenloses Bild hat aber, wie die klügern Galeriedirectoren wol wissen, gar keinen Werth in den Augen eines wissbegierigen Publikums, weshalb ich mir die Freiheit nehmen will, dieser „Madonna" einen Namen zu geben, und ich glaube dies mit gutem Gewissen thun zu dürfen, da mir der farbenprächtige Girolamo Romanino von Brescia her schon ein alter und lieber Bekannter ist. Auch würde, falls man dieses Bild einer verständigen Reinigung unterzöge, die diesem Meister eigenthümliche glänzende Originalfarbe zu Tage treten. Von diesem kräftigen, originellen und nicht selten selbst grossartigen, obwol hie und da auch sehr fahrlässigen Künstler trifft man ausserhalb der Provinz und der Stadt Brescia nur eine höchst geringe Anzahl Bilder an. Um so reichlicher ist der Meister in den Kirchen seiner Vaterstadt und in denen der ganzen Provinz von Brescia vertreten.[1] In den Galerien des

[1] In den Kirchen von Montechiari, Calvisano, Prealboino, S. Felice, Salò, Capriolo (unter dem Namen Tizian's) und anderwärts noch.

Auslandes, die englische National Gallery ausgenommen, begegnet man ihm fast nie. Weder das Museum des Prado in Madrid, noch der Louvre in Paris, noch die Belvedere-Galerie in Wien, noch die Pinakotheken von München und Dresden besitzen Werke von Romanino. Und doch kommen nur wenige Maler im Glanze und in der Pracht der Farben, in der geistreichen Lebendigkeit der Auffassung und in der Schärfe der Charakteristik dem Romanino gleich. Sein grosses Altarwerk in S. Francesco von Brescia, das andere in S. Maria Calchera daselbst sowie jenes in der städtischen Galerie von Padua, gehören zum Glanzvollsten, was die venetianische Malerkunst überhaupt aufzuweisen hat. Ueberaus geistvoll sind ebenfalls die vier Orgelflügel vom Jahre 1540 in S. Giorgio zu Verona, in welcher Kirche, und zwar ganz in der Nähe der Bilder des Romanino, sich auch ein höchst anmuthiges Altarwerk aus demselben Jahre 1540 von der Hand seines jüngern Landsmannes und Nebenbuhlers Alessandro Moretto befindet. Als tüchtigen Frescomaler lernen wir den Romanino besonders im Dome von Cremona, in der Unterkirche von S. Giulia und in der städtischen Galerie von Brescia sowie an mehrern Orten der heimatlichen Valle Camonica kennen. Girolamo Romanino war eine wahrhaftige, höchst einfache, aller Affectation bare Natur; auch entspricht daher seine Kunstsprache durchaus der Dialektsprache seiner Landsleute. Die wenigen Bildnisse, die er uns hinterlassen hat, sind mit einer Naturtreue und Naivetät aufgefasst und dargestellt, dass man es den Leuten ansieht, dass der Maler ihnen nicht geschmeichelt, sondern dass sie in ihrem Thun und Lassen so und nicht anders gewesen sein müssen, wie der Künstler sie eben dargestellt hat. Diese Porträts des Romanino sind, meiner Meinung nach, in der Auffassung noch einfacher als die des Tintoretto und Tizian und die vorzüglichsten darunter, wie unter

andern dasjenige eines reichgekleideten Cavaliers, welches aus dem Hause der verstorbenen Gräfin Fenaroli von Brescia in den Besitz ihrer Erben gelangte, stehen selbst im grossartigen Schwunge der Linien den besten Porträts eines Tizian und eines Velasquez kaum nach. Romanino verhält sich zu Alessandro Moretto ungefähr so wie in der mailänder Schule Gaudenzio Ferrari zu B. Luini sich verhält. Sind die erstern zwei phantasievollere, dramatischere, energischere Künstler als Moretto und Luini, so sind dafür diese letztern liebreicher und anziehender als jene ihre Nebenbuhler.[1]

ALESSANDRO MORETTO.

Von Alessandro Moretto befindet sich in Rom, soviel ich weiss, nur ein einziges Werk und auch dieses so stark übermalt, dass man darin den sonst an seinen feinen, silbertönigen Farbenaccorden so leicht erkennbaren Meister nicht mehr gewahren kann. Dieses Bild ist in der Galerie des Vaticans und wurde, zu meiner

---

[1] Die Zeichnungen, die von Girolamo Romanino uns erhalten geblieben, sind in höchst geringer Zahl vorhanden. Mir wenigstens ist es nicht geglückt, mehr als vier oder fünf davon aufzufinden. Dieselben sind alle mit der Feder sehr leicht und sicher aufs Papier hingeworfen. Zwei dieser Handzeichnungen befinden sich in der Uffizien-Sammlung, die eine davon, spielende Putten darstellend, trägt die Nr. 1465; die andere, ein getuschtes männliches Porträt, die Nr. 215. Eine andere ganz vorzügliche Federzeichung, die „Ehebrecherin“ darstellend, ist in der Ambrosiana ausgestellt; (†) und eine vierte fand ich im Schlosse von Chatsworth unter dem Namen des Giulio Romano. Diese letztere sehr charakteristische Federzeichnung stellt „Christus und die Samariterin“ vor. (†) In allen diesen Zeichnungen erweist sich Romanino als ein viel geistreicherer und gewandterer Zeichner als Moretto in den seinigen, die zwar sämmtlich sehr sorgfältig ausgeführt sind, in denen jedoch der Zug der Feder nicht jenen lebendigen und sichern Schwung hat, den wir in den Federzeichnungen Romanino's wahrnehmen.

Verwunderung, von den Herren Crowe und Cavalcaselle seiner guten Erhaltung halber ganz überschwenglich gepriesen. Zwar trägt auch im Palast Colonna das Porträt eines jungen Cavaliers mit einem Hund an der Seite den Namen des Moretto, allein mit grossem Unrecht. Mir scheint jenes Bild nicht einmal der Schule von Brescia anzugehören.

Bildnisse des Moretto, mit Ausnahme der zwei ganz vorzüglichen in der National Gallery zu London, sind mir nur sehr wenige zu Gesicht gekommen. Die zwei Porträts, welche von Herrn Director Bode (II, 779 und 780) als solche angeführt werden, nämlich der sogenannte Arzt im Palast Brignole-Sale in Genua (A. B. bezeichnet) und ein anderes in der städtischen Galerie von Brescia, sowie auch dort das grosse Reiterbild der Casa Martinengo, dürften sich blos als Arbeiten von Nachahmern des Moretto herausstellen. (†)

Das Museum von Neapel besitzt ein kleines, vorzügliches Bild von unserm Brescianer; die Uffizien-Galerie hingegen hat nichts von Moretto aufzuweisen, denn das grosse dort ihm zugemuthete Bild, den „Tod des Adonis“ darstellend, Nr. 590, gehört, wie schon bemerkt, dem Sebastiano Luciani an, was auch die Ansicht der Herren Crowe und Cavalcaselle ist (II, 416); das männliche Porträt (Nr. 639) ebendaselbst dürfte wol eher das Werk aus der Frühzeit des Cremonesen Giulio Campi sein; (†) und das kleine Bildchen endlich, „Christus in der Vorhölle“ darstellend, Nr. 1009, erinnert, wie mir scheint, mehr an die Art des Veronesen Felice Brusasorci als an Moretto. (†) Die besten Werke des Alessandro Bonvicino sind fast alle noch immer in der Provinz und in der Stadt Brescia verblieben.[1] Wer also diesen höchst anziehenden Meister

---

[1] In den Kirchen von Castenedolo, von Prealboino, Maguzzano, Orzinuovi, Paitone, Calvisano, Auro, Mazzano u. a. m.

kennen zu lernen wünscht, muss ihn in der Stadt Brescia und im Brescianischen aufsuchen. Dass Moretto einen starken Einfluss von dem in Venedig lebenden Palma vecchio erhalten habe, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle auf Grund ihrer Beeinflussungstheorie behaupten, wundert mich nicht; was mir aber unerklärlich scheint, ist, dass Herr Director Bode, welcher doch mit der Maltechnik der Venetianer ganz vertraut zu sein glaubt, selbst in dieser, meiner Ueberzeugung nach, so grundfalschen Anschauung seinen Gewährsmännern Crowe und Cavalcaselle treu bleibt. Eine solche Beeinflussung lässt sich, wie mir scheint, vor keinem einzigen echten Gemälde Moretto's rechtfertigen. Meiner Ansicht nach ist Moretto stets Brescianer geblieben. Nach seinen bei Ferramola durchgemachten Lehrjahren studirte er vornehmlich die Malweise seines Mitbürgers Romanino und bildete dann dieselbe zur höchsten Vollkommenheit aus. Es kommt allerdings nicht selten vor, dass fremde Kunstfreunde und Dilettanten, welche nur einige Werke der grossen venetianischen Coloristen sich in der Eile zwischen dem ersten und zweiten Frühstück ansahen, die Einflüsse derselben dann in allen Werken der gleichzeitigen Maler aus andern stammverwandten Schulen gewahren wollen. Ich kann auch hier die Anfänger in der Kunstwissenschaft vor dieser zwar sehr geistreich und gelehrt klingenden, allein unwahren und geistlähmenden Beeinflussungstheorie, mit der man seit einiger Zeit so grossen Unfug treibt, nicht genug warnen. Dieselbe gleicht dem glänzenden Streifen, den die Schnecke hinter sich lässt und der den Kurzsichtigen wie Silber vorkommt, während er für die Sehenden nichts anders als Schleim ist.

Nicht weit vom Madonnenbilde des Romanino hängt, unter Nr. 60, ein anderes Bild mit der Madonna, dem Kinde, dem kleinen Johannes und dem heiligen Franciscus, welches im Katalog als Arbeit des Lodi ange-

führt wird. Wahrscheinlich hat man damit Calisto da Lodi, den bekannten und zu seiner Zeit auch berühmten Schüler des Romanino gemeint. Nach meiner Ansicht dürfte dieses kümmerliche Bild eher einem bolognesischen Nachahmer des Bagnocavallo oder des Innocenzo da Imola angehören.

CALISTO DA LODI.

Calisto Piazza, gewöhnlich unter dem Namen Calisto da Lodi bekannt, gehörte der Malerfamilie der Piazza, Toccagni zugenannt, von Lodi an.[1] Sein Vater hiess Martino und sein Onkel Albertino. Calisto hatte zwei Brüder, Scipione[2] und Cesare, die auch Maler und gewöhnlich seine Mitarbeiter waren. Schon frühzeitig scheint sein Vater ihn dem Romanino in Brescia in die Lehre gegeben zu haben. Ausserhalb Brescia und jener Umgegend, dem Lodigianischen und dem Mailändischen, ist dieser sehr talentvolle Maler kaum bekannt. In jenen Gegenden jedoch trifft man ihn sehr oft an, zumal in der Valle Camonica: in Breno, in Esine, in Cividale und anderwärts noch. Einigen Werken aus seiner Frühzeit nach zu schliessen scheint Calisto sich vorerst an Alessandro Moretto, seinen Altersgenossen (er wurde um 1500 geboren und starb im Jahre 1561) und auch Schulgenossen bei Romanino, eng angeschlossen zu haben, wie dies aus einem Längsbilde in der Galerie Poldi-Pezzoli erhellt, das dort dem Moretto selbst zugeschrieben wird.[3] (†) Ein anderes etwas

[1] Siehe darüber: *Memorie originali italiane, risguardanti le belle arti*, von Michelangelo Gualandi (Bologna 1840), Serie prima, p. 171.

[2] Von Scipione Piazza sieht man auch in der Kirche von S. Spirito in Bergamo ein mit dem Namen bezeichnetes Bild. Scipione starb im Jahre 1551 in Lodi.

[3] Herr Director Bode (II, 778) möchte dagegen jenes Bild dem Romanino vindiciren, allein schon der Typus der Engel

späteres Werk aus der Frühzeit unsers Calisto scheint mir ebenfalls das Altarbild in der städtischen Galerie von Padua zu sein — ein Bild, das mit dem Namen des Romanino und der Jahreszahl 1521 bezeichnet ist. (†) Wahrscheinlich hat es Calisto in der Werkstätte und unter der Leitung Romanino's ausgeführt. In der mit dem Namen und dem Jahre 1524 bezeichneten „Anbetung der Hirten“ der städtischen Galerie von Brescia (ehedem in der Kirche S. Clemente daselbst) gewahrt man sowol Einflüsse des Romanino als auch des Moretto. In der „Heimsuchung“ vom Jahre 1525 in S. Maria Calchera dagegen ahmt Calisto ausschliesslich seinen Meister Romanino nach, mit dem er denn auch in den folgenden Jahren gar oft verwechselt wird. Ja, in der Brera-Galerie geht man in dergleichen Verwechselungen so weit, dass man sogar ein gutes Bild Calisto's (die „Taufe Christi“, Nr. 425) dem schwächlichen Maler Carlo Urbino aus Crema zuschreibt. (†)

Nachdem nun unser Meister Calisto manches Werk für die Kirchen der Valle Camonica angefertigt hatte, kehrte er im Jahre 1529 wieder in seine Vaterstadt Lodi zurück, wo ihm bald der ehrenvolle Auftrag wurde, in Gemeinschaft mit seinen Brüdern Scipione und Cesare das Octogon der Kirche S. Maria Incoronata,

---

oben, sowie die Landschaft hätten ihn belehren sollen, dass er vor einem Werk des Calisto da Lodi stehe. Wenn man übrigens nicht selbst im Lande des Künstlers weilt und mit Liebe und Ausdauer der Jugenderziehung desselben nachgeht, so ist es begreiflicherweise selbst bei dem glänzendsten Talente ganz unmöglich, den Meister in seinen Jugendwerken zu erkennen. Herr Staatsrath Paul Delaroff in St.-Petersburg besitzt von Calisto Piazza ein liebliches Madonnenbildchen in Temperafarben, das sich als Copie nach einem Jugendwerk Moretto's im Besitze von Sir Henry Layard herausstellte und welches grosse Aehnlichkeit mit dem Längsbilde in der Poldi-Sammlung hat.

wo die Orgel zu stehen kam, auszumalen. Ein Jahr später, d. h. 1530, führte Calisto die ganz vorzüglichen Bilder mit den Darstellungen aus dem Leben des Täufers für die gleichnamige Kapelle jener Kirche aus. Diese letztern Gemälde, die zu den besten des Meisters gezählt werden müssen, sind in der That so glänzend in der Farbe, dass in Lodi später die Sage entstand, Tizian hätte auf einer Durchreise in jenen Bildern diesen und jenen Kopf gemalt. (Lanzi, a. a. O., III, 151.) Und auf Grund dieser albernen Tradition wird vielleicht irgendein zukünftiger Kunsthistoriker aus Finland den Einfluss Tizian's auf Calisto da Lodi constatiren wollen. Ein anderes vorzügliches Werk Calisto's aus dieser seiner frühen Wirkungszeit besitzt auch die Brera-Galerie im Bilde Nr. 450 (thronende Madonna mit dem Kinde, den Heiligen Hieronymus und Johannes dem Täufer und einem Engel). In jenen Sälen sieht man noch zwei andere Werke von ihm, darunter das sehr beachtenswerthe Porträt des Lodovico Vistarini (Nr. 373). Ein ebenfalls vorzügliches Werk unsers Meisters mit den Bildnissen der Gatten Trivulzio befindet sich in einer Kirche von Codogno. Vom Jahre 1535 an war Calisto in Mailand ansässig, woselbst er in mehrern Klosterkirchen (S. Maurizio, S. Francesco, S. Nazzaro e Celso) Wandgemälde ausführte. —

Ich habe mich, meiner eben nicht sehr lobenswerthen, einem alten Manne jedoch verzeihlichen Gewohnheit gemäss, wieder viel zu lange in diesem Saal II aufgehalten und es ist somit hohe Zeit, dass wir unsere Wanderung nach dem dritten Zimmer der Galerie fortsetzen. Ich kann indessen nicht umhin, vorher noch in aller Eile zu bemerken, dass ebenso wenig wie die zwei nicht eben sehr anmuthigen Bildnisse mit den Nummern 42 und 45 dem grossen Holbein angehören, dem sie hier zugeschrieben werden, so auch das Porträt einer mit ihrem Los unzufriedenen Edeldame unmöglich

die Arbeit Tintoretto's sein kann[1] (unter dessen Namen noch mehrere andere Bildnisse in dieser Galerie mit Unrecht aufgestellt sind); vielleicht rührt dieses weibliche Porträt vom Scipione da Gaeta her.

PARIS BORDONE.

Ueber der Eintrittsthür des dritten Zimmers erglänzt, von der in diesem Raum herrschenden Finsterniss kaum behindert, eines jener herrlichen Decorationsstücke, deren Paris Bordone gar manches geschaffen hat. Das Bild stellt Mars und Venus mit dem tückischen Liebesgott dar. Das Leben des Paris umfasst ungefähr dieselbe Zeitspanne, wie das des Moretto und des Calisto da Lodi; er wurde nämlich um 1495 in Treviso geboren und starb bald nach 1570. Der Archivar Cecchetti theilt uns folgende Unterschrift von ihm mit: „*Jo. Paris Bordon de Treviso, habitante in Venetia in contrà de S. Marcilian, 31 Agosto 1563.*“ Er hatte vier Kinder: Johannes, Angelica, Cassandra und Ottavia, und war wohlhabend. Sein Vorbild war, mehr noch als Giorgione, wie Vasari behauptet, Tizian, in dessen Werkstatt der etwa 14jährige Paris ums Jahr 1509 eintrat und an dessen Bildern aus jener Gorgionesken Epoche des Cadoriners er vornehmlich seine Studien machte, wovon uns unter andern auch das Jugendwerk Tizian's in der Capitolinischen Galerie (durch eine neue Verputzung leider ganz verdorben) einen augenfälligen Beweis liefert. Jenes Bild stellt die „Taufe Christi“ vor und galt stets und wie ich glaube mit dem vollsten Recht für das Werk Tizian's, bis in neuerer Zeit die Herren Crowe und Cavalcaselle es dem Paris Bordone zuzuweisen für gut erachteten. Auch in diesem, nach

[1] Wer ganz vorzügliche Porträts und Bilder des Tintoretto in Rom zu sehen wünscht, findet sie in den Sälen der Galerie Colonna. Dort lernt man diesen Meister auch noch als ausgezeichneten Landschaftsmaler kennen.

meiner Ueberzeugung, verfehlten Urtheil folgte gutwillig Herr Director W. Bode seinen Gewährsmännern (II, 764, Anmerkung).[1]

Ein anderes Bild, wo Paris ganz besonders Tizian sich zum Vorbild nahm, befindet sich im fünften Zimmer dieser Doria-Galerie. Dasselbe führt die Nr. 22 und stellt die heilige Familie mit der Märtyrerin Katharina dar. Indess nach meinem Dafürhalten ist dieses Bild nur eine alte Copie eines Jugendwerks von Paris Bordone.[2] Wünschen wir noch ein anderes Werk unsers Trevisaners unter dem Namen Tizian's zu sehen, so müssen wir uns in den Braccio II der Galerie begeben. Dort hängt ein zwar durch Restaurationen stark verdorbenes männliches Bildniss, an dessen dem Paris eigenthümlichen Hand mit den steifen Fingern sowie an den ebenso charakteristischen rosenrothen Lasuren des Incarnats man doch, wie ich glaube, den wahren Autor des Gemäldes noch erkennen kann, ich meine den Paris Bordone. Jenes Bild führt die Nr. 57 und ist offenbar das Conterfei eines Poeten, obwol der dargestellte Mann trotz seines Lorberkranzes durchaus kein poetisches Aussehen hat. Andere Werke dieses edeln, stets vornehmen, allein nicht selten allzu wandelbaren und oberflächlichen Künstlers finden sich in der Galerie Colonna, von denen das eine (die heilige Familie im Beisein der Heiligen Elisabeth, Hieronymus und Johannes des Täufers), wie bekannt, irrthümlich dem Bonifazio Veneziano zugemuthet wird; das andere, eine sogenannte Santa conversazione, verdiente zu den

---

[1] Man betrachte in diesem Gemälde besonders die dem Cadoriner in seinen Jugendwerken ganz eigenthümlichen Formen des Ohres und der Hand sowie auch das durchaus in seinem Sinne aufgefasste Porträt des Donators und die Giorgionesk beleuchtete Landschaft.

[2] Herr Director Bode gibt dieses Bild dem Bernardino Licinio, „mit Anklängen an Paris Bordone“ (II, 775).

besten Werken des Meisters gezählt zu werden, wäre das Bild nicht durch eine barbarische Uebermalung ungeniessbar gemacht. Im Pitti-Palast kommt der ententgegengesetzte Fall vor. Dort gibt man nämlich die „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten" (Nr. 89), sowie die „Sibylle mit Augustus" (Nr. 257) dem Paris, während doch beide Bilder, wie schon der verstorbene O. Mündler mit Sachkenntniss nachwies, den Bonifazios angehören. Vorzüglich sind dagegen die zwei Porträts, die Florenz von der Hand des Bordone besitzt: das eine ein Jünglingsporträt in den Uffizien, Nr. 607, das andere, die sogenannte „Balia di casa Medici", im Pitti-Palast, Nr. 109. Auch die Galerie im Palast Brignole-Sale zu Genua hat ein sehr schönes Bildniss unsers Meisters aufzuweisen.

Die Hauptwerke dieses liebenswürdigen und farbenprächtigen Malers befinden sich jedoch noch immer im Venetianischen und in Venedig. Die dortige Akademie hat deren mehrere und darunter wol sein schönstes, ich meine jenes mit „dem glücklichen Fischer des Ringes vor dem Senat"; ein Gemälde, das schon seiner ausnahmslos guten Erhaltung halber einen unbeschreiblichen Reiz auf jeden feinfühligen Kunstfreund ausübt. Ein zweites Prachtwerk des Bordone, in dem der Meister von seinem Mitbürger Lorenzo Lotto inspirirt zu sein scheint, befindet sich in der Gemäldesammlung Tadini in Lovere, am Lago d'Iséo. Dies letztere Gemälde, von einer ganz besondern Leuchtkraft, stellt die Jungfrau mit dem Christkinde, umgeben von den Heiligen Christophorus und Georg, vor. Vasari, welcher das Bild erwähnt (XIII, 50), berichtet, der Maler habe im heiligen Georg Giulio Manfroni von Crema, den Besteller der Altartafel, dargestellt.[1] In seiner Vaterstadt Tre-

[1] Siehe auch im Anonimo des Morelli (*2ª edizione aumentata per cura di Gustavo Frizzoni,* Bologna, 1884), p. 145.

viso hat sich noch etwa ein halbes Dutzend seiner Werke erhalten[1]; auch die Communal-Galerie von Padua besitzt ein zwar sehr verputztes, allein nach meiner Ansicht echtes Bild von Paris[2] (Christus der von seiner göttlichen Mutter Abschied nimmt, Nr. 93); im Katalog jener Sammlung wird das Bild blos in die Schule des Meisters gesetzt. Ausser Venedig findet man auch in Mailand eine grössere Anzahl von Werken des Paris Bordone: in der Kirche von S. Celso, in der Brera-Galerie, im erzbischöflichen Palast[3] und einige herrliche Porträts in Privatbesitz. Wir wissen durch Vasari, dass die Fugger aus Augsburg, welche auch in Venedig ansässig waren, den Paris nach ihrer Vaterstadt kommen liessen und dort vielfach seine Kunst in Anspruch nahmen. Im Jahre 1538, berichtet der Aretiner, wurde Paris von König Franz I. nach Frankreich berufen und beauftragt, die schönsten Frauen am Hofe des kunstliebenden Monarchen durch seinen Pinsel zu verewigen. Jene Porträts scheinen jedoch verloren zu sein, denn, so viel mir bekannt ist, sind in Frankreich nicht nur die Bildnisse des Paris, sondern seine Werke überhaupt von der grössten Seltenheit. Im Privatbesitz ist mir dort kein einziges zu Gesicht gekommen und von den drei in der Louvre-Galerie ihm zugeschriebenen Bildern wurde das Porträt des Hieronymus Crofft aus Augsburg (Nr. 82) erst zur Zeit Ludwig's XIV. erworben; das Decorationsstück (Nr. 81) mit Vertumnus und Pomona kam nicht früher als im Anfange dieses Jahrhunderts nach Frankreich, und Nr. 83 endlich

[1] Darunter eine „heilige Familie“ in der Communal-Galerie, welche dort dem Palma vecchio zugemuthet wird (Nr. 53).

[2] Es ist merkwürdig, dass derselbe Gegenstand ungefähr gleichzeitig von Correggio, von L. Lotto und dann auch von Paris Bordone behandelt wurde.

[3] Das schöne Bild des Paris stellt die heilige Familie mit einem frommen Bischof und dem Donator dar.

(die Bildnisse eines Mannes und eines Kindes enthaltend) ist nach meiner Ueberzeugung die Arbeit eines Niederländers und keineswegs das Werk des Trevisaners. (†)

BONIFAZIO VERONESE.

Ein Zeit- und Gesinnungsgenosse des Paris Bordone war der Veronese Bonifazio I.[1], von dem im Saal V ein durch unsinnige Verputzung allerdings sehr verdorbenes allein dennoch höchst anziehendes Bild, unter Nr. 52, aufgestellt ist (die heilige Familie im Beisein von zwei Märtyrerinnen). Da Porträts von der Hand dieses heitern, farbenreichen Künstlers eine Seltenheit sind, so bitte ich meine Begleiter, mir in den Braccio III dieser Galerie zu folgen, wo ich unter Nr. 27 eins derselben entdeckt zu haben glaube. Es ist dies das Bild eines jungen Mannes mit schwarzer Mütze auf dem Kopfe; im Katalog wird es als Arbeit des Giorgione angegeben. (†) Leider wurde auch dieses Bild Bonifazio's gleich dem vorigen, und wahrscheinlich von der Hand desselben Barbaren, durch Verputzung seiner Oberhaut gänzlich beraubt. Trotzdem übt es noch immer eine besondere Anziehungskraft auf den Beschauer aus, sowol durch die Einfachheit der Auffassung als auch durch die Anmuth der Darstellung. Von diesem glänzenden Coloristen besitzt die Galerie Colonna ein ganz vorzügliches Madonnenbild mit den Heiligen Hieronymus und Lucia unter dem Namen Tizian's (Saal I).[2] An

---

[1] Aus einem vom verstorbenen Archivar Cecchetti veröffentlichten Document erhellt, dass die Familie Bonifazio sich de Pittatis nannten: 1553, 26 luglio, *De Pittatis Bonifacio, abitante nella contrà di San Marcuola, in le case dele monache di S. Alvise* und *Jo. Bonifazio di Pittati da Verona pitor, fò (fù) di Ser Marzio* (d. h. Sohn des verstorbenen Herrn Marzio) (*Archivio veneto*, T. 34, p. 207).

[2] Während also in der Doria-Galerie Bonifazio mit Giorgione verwechselt wird, wird er in der Galerie Colonna einmal

diesem letztern Bilde mögen die Anfänger die diesem Meister eigenthümliche Form der Hand und des Ohres studiren. Auch im Palast des Fürsten Mario Chigi trifft man ein kleines farbenglänzendes Bildchen unsers Bonifazio Veronese, jedoch nicht so glänzend und fein wie die kleine, im Saturnussaal des Pitti-Palastes unter Nr. 161 und dem Namen des Giorgione aufgestellte „Auffindung Mosis" ist. Wer jedoch diesen vielleicht farbenprächtigsten aller venetianischen Maler ganz kennen und schätzen will, der muss die Galerien von Venedig und Mailand besuchen, wo die Hauptwerke dieses eminenten Künstlers sich befinden.

PALMA VECCHIO.

Ein anderer grosser Colorist aus der Schule des Giambellino und des Giorgione, dessen Werke nicht selten dem Giorgione (Dresden und Braunschweig) oder auch Tizian zugeschrieben werden, ist Jacopo Palma, Palma vecchio genannt.[1] Von ihm hatten wir bereits in der Borghese-Galerie Gelegenheit zwei Werke zu betrachten; in diesem Doria-Palast dagegen ist der treffliche Bergamaske gar nicht repräsentirt, weder durch falsche noch durch echte Bilder. Dafür besitzt die Galerie Sciarra-Colonna ein prachtvolles Frauenbildniss des Palma, unter dem Namen der „Bella di Tiziano". Diese berühmte venetianische Schöne, deren Zügen wir öfters in andern Bildern des Palma, in denen Tizian's und anderer gleichzeitiger Maler Venedigs begegnen, wurde erst in neuerer Zeit auf Tizian umgetauft. Im

---

mit Tizian, ein anderes mal mit Paris Bordone verwechselt, im Pitti-Palast aber mit Palma vecchio und auch wieder mit Giorgione.

[1] Ein neuerer Kunstschriftsteller, Herr Elia Fornoni aus Bergamo (*Notizie biografiche su Palma vecchio*, Bergamo 1886) behauptet, der wahre Familienname des Palma sei Nigreti gewesen, was ich dahingestellt lassen will.

17. Jahrhundert befand sich das Bild in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu Brüssel. Bekanntlich hat der Conservator jener Sammlung, der Maler David Teniers, im Auftrag seines Herrn und Gönners die meisten bedeutendern Gemälde der ihm anvertrauten Sammlung in kleinern Verhältnissen reproducirt, welche Copien durch Vorsterman, J. van Kessel und andere gestochen wurden für das grosse Werk, welches unter dem Titel: „*Theâtre des peintures de David Teniers, dédié au Prince Léopold-Guillaume, archiduc etc.*", 1660 in Brüssel erschien. Viele von jenen Bildern nun, in welchen der treffliche Teniers die italienischen Originale ins Vlämische übersetzt hatte, wurden dereinst, wie es scheint, dem Herzog von Marlborough zum Geschenk gemacht und befanden sich noch vor Jahren in einem obern Zimmer des herzoglichen Schlosses von Blenheim. Unter diesen Teniers'schen Copien sah ich nun auch die unserer „Bella di Tiziano". Dort trug dieselbe jedoch noch immer den wahren Namen des Autors, denn sie war auf der Rückseite bezeichnet als „Copie d'après Palma vecchio".

In ihren jungen Jahren war dies stattliche Weib höchstwahrscheinlich nichts anders als eine jener berühmten venetianischen Courtisanen, die Musen des Pietro Aretino, welche den Malern gar oft als Modell dienten. Und in der That erinnert in den Bildern Tizian's mancher weibliche Kopf an diese „Bella" der Galerie Sciarra-Colonna, in welch letzterm schönen Gemälde jedoch jeder auch nur oberflächliche Kenner der venetianischen Schule die Hand des Palma vecchio erkennt und zwar aus jener Epoche des Meisters, in der er sich an seinen ältern Schulgenossen Lorenzo Lotto angeschlossen hatte.[1] Diese

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 478) citiren ebenfalls dieses Bild als Werk des Palma vecchio. Für die florentinischen Commentatoren des Vasari ist es dagegen noch immer

sogenannte „Bella di Tiziano" gemahnt sowol in der Heiterkeit der Farben, in den hellgrünen Schatten, als auch in der Modellirung der Hand an Lotto. Ein ähnliches Frauenbildniss des Palma besitzt auch die Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand; dies letztere Gemälde ist freilich durch den Restaurator so sehr modernisirt worden, dass es fast wie eine Copie aussieht; früher war es dem Giorgione zugeschrieben. Meinem Geschmack sagt das reizende weibliche Porträt des Palma, Nr. 197, im Berliner Museum viel mehr zu, als diese weltberühmte „Schöne" im Palast Sciarra-Colonna. Ein für Palma höchst charakteristisches Werk befindet sich auch im Palast Colonna in S. S. Apostoli. Auf jenem Bilde sehen wir die Madonna mit dem Christkinde, welchem der Donator durch den heiligen Petrus empfohlen wird. Wer die dem Palma eigenthümlichen Formen des Ohres und der Hand kennen lernen will, betrachte sie auf diesem letztern Gemälde, in welchem die Landschaft mit dem röthlichen Horizont für den Meister ebenfalls bezeichnend ist.

Ein anderes Werk des Palma vecchio, das in Rom unter dem Namen Tizian's geht, befindet sich in der Capitolinischen Galerie und stellt die „Ehebrecherin" dar, ein Bild, das der Anonymus des Morelli im Jahre 1528 in der Sammlung des Francesco Zio (Giglio) zu Venedig sah.[1] Ausser diesen vier sind mir in Rom keine andern Werke von Palma vecchio zu Gesicht gekommen. Die sogenannte „Schiava di Tiziano" in der

---

die Arbeit Tizian's (XIII, 45). Ueberhaupt sind die um so manche wichtige Frage in der italienischen Kunstgeschichte sonst so hoch verdienten Herren Herausgeber des Vasari in der Bestimmung von Kunstwerken und namentlich der aus den venetianischen Malerschulen nicht gut berichtet und ihre Commentare sind daher meistens nicht nur schwach, sondern gar oft auch irrig.

[1] Siehe im Anonimo des Morelli (*2ª edizione, aumentata per cura di Gustavo Frizzoni*), p. 180.

Galerie Barberini, von den Herren Crowe und Cavalcaselle dem Palma zugetheilt (II, 478), ist höchst wahrscheinlich nichts anderes als eine jener vielen Nachäffungen, mit denen Pietro Vecchia im Anfange des 17. Jahrhunderts die Verehrer des Giorgione zu beglücken pflegte. Das Museum von Neapel hat dagegen in einer sogenannten „Santa conversazione" eines der herrlichsten Staffeleibilder, die Palma je geschaffen, ein Bild, das würdig ist neben Palma's Bild der Louvre-Galerie gestellt zu werden. Von den vier dem Palma im Pitti-Palast zugemutheten Bildern gehört kein einziges unserm Bergamasken an, und nicht viel besser sieht es mit den fünf Palma vecchio-Bildern aus, welche die Uffizien-Galerie zu besitzen sich rühmt. Unter denselben scheint mir blos die dicke Judith (Nr. 619), die dort ehemals unter dem Namen des Pordenone aufgestellt war, echt zu sein. Die heilige Familie mit der Magdalene dagegen (Nr. 623) dürfte bei näherer Besichtigung blos als eine alte Copie nach Palma sich herausstellen. Das sogenannte Porträt eines Geometers (Nr. 650) ist ebenfalls Copie, und zwar nicht einmal nach Palma vecchio.[1] Das Madonnenbildchen (Nr. 1019) kann nur als das Machwerk eines untergeordneten Nachahmers Tizian's betrachtet werden; das andere kleine Bild (Nr. 1037), „Christus in Emmaus", gehört augenscheinlich der Werkstatt des Bonifazio an, und was endlich das ganz verdorbene Frauenporträt (Nr. 1087) anbelangt, so würde,

---

[1] Das Originalbild dieses sogenannten Geometers befindet sich unter dem Namen des Giorgione in der Sammlung von Sir Francis Cook in Richmond. Täusche ich mich nicht, so gehört jedoch jenes Bild dem Bartolommeo Veneto an. (†) Es ist augenscheinlich Porträt. Der dargestellte Cavalier stützt auf jenem Bilde in Richmond seine Rechte auf den Degengriff, während er in der Linken einen Kompass hält. Im Museum Corrér zu Venedig sieht man eine andere Copie des Bildes in der Uffizien-Galerie, mit der Jahreszahl 1555. (†)

glaube ich, der Uffizien-Galerie kein erheblicher Schaden geschehen, wenn man jenes Bildchen in die Rumpelkammer verwiese.

Weder die öffentlichen Bildersammlungen von Bologna und Ferrara noch die von Padua besitzen Gemälde des Palma vecchio. In dieser letztern Sammlung trägt allerdings ein Madonnenbild die gefälschte Aufschrift: IACOMO. PALMA. Jenes Bild verdient jedoch dem trefflichen Bergamasken ebenso wenig zugetheilt zu werden, als sein Zwillingsbruder (†) im Berliner Museum (Nr. 31), auf dem ein Fälscher sich den Spass machte, eine ähnliche Aufschrift anzubringen, wahrscheinlich um damit künftige Kunstkritiker und Galeriedirectoren in Verlegenheit zu bringen. Dagegen würde die städtische Bildergalerie von Rovigo im Madonnenbild Nr. 39, mit den Heiligen Hieronymus und Helena, ein Werk aus der besten Epoche des Palma besitzen, wenn jenes Gemälde nicht durch Uebermalung so grausam entstellt wäre, dass man den Meister kaum noch darin zu erkennen vermag. Deshalb erwähnen klugerweise auch die Herren Crowe und Cavalcaselle mit keiner Silbe jenes Bildes, wogegen sie ein männliches Porträt (Nr. 123) in derselben Galerie anführen, in dem sie noch die Hand des Palma gewahren wollen (II, 484). Ich kann jedoch beim besten Willen in jenem Porträt nicht mehr als eine Copie erkennen. (†)

Zwei andere Copien nach Palma vecchio befinden sich, meiner Ansicht nach, ebenfalls in der Bildersammlung von Modena; die eine unter dem Namen des Palma, Nr. 129, die andere, Nr. 123, unter dem Namen Giorgione's. (†) Auch die Pinakotheken von Parma und von Turin besitzen keine Werke unsers Bergamasken; die Brera-Galerie hingegen ein Triptychon (Nr. 79) mit den Heiligen Helena, Constanstin, Rochus und Sebastian, und ein grosses Altarbild „Die Anbetung der drei Könige“, welches, nach meiner Ueberzeugung,

wol die letzte Arbeit des damals (1526) schon kranken Meisters gewesen sein dürfte, weshalb er auch die Ausführung des Bildes fast ganz einem seiner Gehülfen überlassen musste. Die städtische Bildersammlung von Bergamo hat nur ein einziges Werk des Bergamasken aufzuweisen und auch dieses kam von auswärts in die Galerie. Dafür birgt sein heimatliches Brembothal in den grossen Polyptychons von Peghera, Dossena und Serinalta drei werthvolle Werke von seiner Hand.[1]

Unter den grössern Altarwerken unsers Meisters sind jedoch jenes in der Kirche von S. Stefano in Vicenza und jenes in S. Maria Formosa in Venedig als die vorzüglichsten des Meisters zu betrachten. Ich würde auch noch das andere grosse Bild, Saal IX, Nr. 8, in der Akademie von Venedig dazu rechnen, wäre jenes Gemälde durch Restauration nicht so abscheulich entstellt. Bildnisse scheint Palma nur wenige gemalt zu haben. Zwei davon befinden sich in der Sammlung Querini-Stampalia (die Querini waren die Protectoren Palma's); freilich hat eine neuere Restauration auch jene zwei Porträts fast ganz zu Grunde gerichtet.

Palma vecchio, der von seinem um einige Jahre

---

[1] Das Polyptychon in der Pfarrkirche von Serinalta, dem Geburtsorte Palma's, besteht aus neun Tafelbildern: in der Mitte die „Auferstehung Christi" und darüber die „Vorstellung im Tempel"; an den Seiten die Heiligen Joseph, Franciscus, Johannes, Jacobus, Albertus, Apollonia und ein anderer Heiliger. Ausser diesem Altarwerk befinden sich dort noch zwei andere Tafelbilder des Meisters mit den Figuren des Pietro martire und des heiligen Adalbert.

Das Polyptychon in der Pfarrkirche von Peghera (im Seitenthal Taleggio) besteht aus sieben Abtheilungen; in der Mitte die Heiligen Jacobus, Rochus und Sebastianus und darüber eine sogenannte Pietà: der von einem Engel beweinte todte Christus, rechts der heilige Antonius, links der heilige Ambrosius und ganz oben Gottvater. Aehnlich ist das Polyptychon in der Pfarrkirche von Dossena.

ältern Studiengenossen Lorenzo Lotto in einer gewissen Epoche (etwa in den Jahren 1510—1515) beeinflusst wurde[1], führt uns naturgemäss zu diesem letztgenannten, geist- und phantasiereichen Schüler des Giambellino.

LORENZO LOTTO.

Lorenzo Lotto ward, wie ich glaube, nicht 1480, sondern schon etwa um 1475 in Venedig geboren, liess sich jedoch schon in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in der Stadt Treviso nieder und wurde bald, wie es scheint, Bürger daselbst, sodass er von da an sich fast immer „de Tarvisio" zu bezeichnen pflegte.[2] Von seiner Hand finden wir zwei Bilder in dieser Doria-Galerie. Das eine derselben (Braccio II, Nr. 15) stellt den heiligen Hieronymus in einer meisterhaft gemalten Landschaft dar und wird im Katalog als Werk des Caracci (!) angeführt. Die Leidenschaftlichkeit in der Bewegung des sich kasteienden alten Mannes ist durchaus Lottisch. Ein diesem ganz ähnliches Bild, doch in grösserm Format, besitzt auch das Museum von Madrid, dort Tizian zugeschrieben. Doch schon Otto Mündler (a. a. O., S. 58) und nach ihm auch die Herren Crowe und Cavalcaselle haben beide Bilder als Werke

---

[1] Dies gewahrt man am deutlichsten im Bilde des Palma im Louvre, sowie auch im schönen Frauenporträt (Nr. 197A) im Museum von Berlin.

[2] Siehe: *Gustavo Bampo, Spigolature dall' archivio notarile di Treviso:*

1504, 24. Febr. „*Tarvisii in domo habitationis mag. Laurentii Loti de Venetiis pictoris Tarvisii*" etc.

1504, 25. Novb. „*Tarvisii — presentibus .... et m. Laurentio Loto de Venetiis q. S. Thome, pictore habitatore Tarvisii.*"

1505, 7. Aprilis. „*Tarvisii in domo habitationis m. Laurentii Loti de Venetiis, q. S. Thome, pictoris celeberrimi*" etc. Im Jahre 1505 war Lotto also schon ein berühmter Meister.

Lotto's erkannt. Ich hatte vor zeiten Gelegenheit in Paris bei dem verstorbenen Otto Mündler ein anderes Bildchen mit demselben Gegenstand zu sehen, worauf der Name des Meisters und das Jahr 1515 mit Goldbuchstaben gezeichnet standen. Jenes Bildchen mag wahrscheinlich dasselbe gewesen sein, das der Anonymus des Morelli als im Hause des Domenico dal Cornello (d. h. Tassi) zu Bergamo befindlich erwähnt[1]: „*el quadretto de S. Gieronimo*". Das andere Bild des Lotto in dieser Sammlung hängt in demselben Braccio II unter Nr. 34 und ist im Katalog als Porträt eines Richters (!) von L. Lotto angeführt. Was der „Richter" mit diesem Bilde zu schaffen haben mag, mögen gelehrtere Männer als ich bin erklären. Doch daran liegt ja nicht viel; besehen wir uns das Bild selbst. Der noch im besten Alter stehende Mann scheint von Gemüthsleiden niedergeschlagen; sein Antlitz ist blass, er hält die Hand auf dem Herzen, gleich als ob der Schmerz dort seinen Sitz hätte; sein Auge scheint etwas zu suchen, was nicht mehr in dieser Welt ist. Seine Figur ist zwar nicht elegant in der heutigen Bedeutung des Wortes, allein die ganze Haltung dieses noch jungen Mannes entspricht dem tiefbetrübten Ausdruck seiner Gesichtszüge. Der Mann zählt blos 37 Jahre und doch bedeckt schon der Epheu den Stein, auf welchem seine Lebensjahre eingegraben sind. Auf einem danebenstehenden Pilaster sieht man ein Basrelief, auf dem der Gott der Liebe dargestellt ist, wie er, gen Himmel blickend, mit seinen Füssen die Schalen einer Wage im Gleichgewicht erhält — vielleicht eine Andeutung, dass, wie jene Wage nicht mehr vom Liebesgott auf- und abgeworfen wird, so auch das Herz des Mannes nun nicht

---

[1] Die Familie Tassi besass im Brembothal ein Schloss mit dem Namen Cornello, weshalb die Mitglieder jener Familie blos „dal Cornello" genannt wurden.

mehr von der Liebe bewegt wird. Diese nämliche Darstellung Amor's auf der Schale einer Wage stehend findet man auch auf einer jener schönen Tarsien des Capodiferro in der Kirche S. Maria maggiore zu Bergamo, wozu im Jahre 1523 L. Lotto die Zeichnung lieferte.[1] Unter jenem Amor dort liest man: „*Nosce te ipsum*“. Der verstorbene Mündler mit seinem feinen Kunstsinn konnte nicht umhin, auch diesem seelenvollen Bilde des Lotto der Doria-Galerie in warmen Worten seine Bewunderung zu zollen (a. a. O., S. 58); nur scheint er mir darin fehlgegriffen zu haben, dass er dieses Porträt als das des Malers selbst ansah. L. Lotto ist gewiss schon vor dem Jahre 1480 geboren; er müsste folglich das Bild, falls es Selbstporträt wäre, ungefähr 1512 gemalt haben. Jener Epoche seiner Wirksamkeit aber entspricht weder die Malart in diesem Bildnisse, noch die darauf gesetzte Bezeichnung L. LOTTO, da auf allen Werken Lotto's in Bergamo, also vom Jahre 1515 bis zum Jahre 1524 der Name auf lateinisch LAV. LOTVS gezeichnet steht. Erst später bezeichnete er seinen Namen auf italienisch. Die Werke dieses Meisters, welche die Galerie des Fürsten Borghese besitzt, haben wir bereits besprochen; es erübrigt uns nun, einen Blick in die andern Sammlungen Roms zu thun, woselbst wir noch mehrern Gemälden dieses stets interessanten und originellen Vorgängers des Correggio begegnen werden. So finden wir in der Galerie Colonna das Bildniss des Cardinals Pompeo Colonna, ein Gemälde, das in seinem gegenwärtigen Zustande mir eher als Copie denn als Original erscheint. Im Casino oder Gartenhaus des Fürsten Rospigliosi, wo die Aurora des Guido glänzt, sieht man ebenfalls ein Bildchen des Lotto, welches uns Zeugniss gibt, wie dieser religiöse Mann

---

[1] Siehe: *Vite dei pittori, scultori e architetti Bergamaschi, scritte dal Conte Fr. Maria Tassi*, I, 64.

und Freund aller Dominicanerklöster die griechische Mythologie aufgefasst und dargestellt wissen wollte. Mündler hat auch dieses geistreich gedachte und mit grosser Feinheit ausgeführte Gemälde des Lotto zu würdigen verstanden und es den „Sieg der Wollust über die Keuschheit“ genannt (a. a. O., 59). Vielleicht könnte er ebensogut damit „die Rache der mit Recht eifersüchtigen Juno an Venus“ haben darstellen wollen. Wir sehen hier nämlich die Juno in einen grünen Mantel gehüllt, den Kopf mit einem weissen Tuch bedeckt, wie sie den zerbrochenen Bogen Amor's schwingend, zornsprühend auf Venus losstürmt. Die Göttin der Liebe, mit perlengeschmückten blonden Haaren, einen leuchtenden Stern auf der Stirn, mit goldenen Ketten am Hals und violettem Mantel über den Schultern, sucht den hinter ihr sich schirmenden buntbefiederten Amor mit verweinten Augen vor dem Zorn der Himmelskönigin zu schützen. Auf einem Cartellino kann man noch deutlich den Namen: Laurentius Lotus lesen. Der Malweise nach gehört auch dieses Werk des Meisters in seine bergamaskische Zeitepoche (1515—1524). Aus der nämlichen Wirkungszeit des Lotto sah man vor dem Jahre 1870 auch im Quirinal ein schönes Werk Lotto's vom Jahre 1524. Dasselbe stellte die Jungfrau Maria mit dem unbedeckten Christuskind auf dem Schos dar, von den Heiligen Antonius, Katharina, Johannes dem Täufer, Hieronymus und einem heiligen Bischof umstanden; prachtvoll in der Farbe. Bei der grenzenlosen Indifferenz in Sachen der Kunst, die in den obersten wie in den untersten Regionen der constitutionellen Regierung Italiens vorwaltet, würde es mich gar nicht wundern, wenn auch jenes Bild auf die eine oder auf die andere Art verschwunden wäre.

Auch in der Capitolinischen Bildersammlung gibt es ein Werk von L. Lotto, freilich unter einem fremden Namen aufgestellt. Es ist dies ein Porträt im zweiten

Saal, mit der Nr. 74. Das Bild stellt einen jungen vornehmen Mann in Lebensgrösse, mit schwarzer Mütze, schwarzem Wams und schwarzen Beinkleidern dar; derselbe stützt sich leicht mit dem linken Ellenbogen auf einen mit graubläulichem Teppich bedeckten Tisch und hält in den Händen ein Feuergewehr. Dieses Bildniss, das einst gewiss glänzend gewesen sein mag, ist gegenwärtig leider nur noch eine Ruine. Die eigenthümliche Körperbewegung des Mannes ist auch auf diesem Porträt Lotto's sehr fein empfunden und meisterhaft wiedergegeben, die Zeichnung der Hände charakteristisch für den Meister, das reich verzierte Feuergewehr mit grosser Liebe ausgeführt. Das Bild wird wunderlicherweise: „*ritratto di un Monaco*“ (Porträt eines Mönchs) und als Werk des Giorgione im Katalog aufgeführt. (†)

Die Galerie Spada endlich hat eine Copie des Originalbildes mit der „Ehebrecherin“ von L. Lotto, das im Louvre sich befindet. Eine andere und zwar vlämische Copie desselben Bildes befindet sich in der Dresdener Galerie. Während das Museum von Neapel in einem Madonnenbildchen ein höchst interessantes Jugendwerk (1507) des Lorenzo Lotto besitzt, gibt uns dagegen das andere Madonnenbildchen vom Jahre 1534 in den Uffizien (Nr. 575) keinen besonders vortheilhaften Begriff von diesem Meister. Wer jedoch wünschen sollte, den Lotto, diesen so feinsinnigen und erfindungsreichen, vom verstorbenen Baron von Rumohr so ganz verkannten Künstler vollkommen kennen, ihn nach seinem Verdienst würdigen und lieben zu lernen, dem rathe ich, die Werke desselben in Recanati (1508), in Jesi (1512), in Bergamo (1515—1524), in Mailand und Venedig aufzusuchen. Dort wird er, zumal vor seinen Bildern in Bergamo: in der Communalgalerie daselbst, in den Kirchen von S. Bartolommeo, von S. Spirito, von S. Bernardino, in der Pfarrkirche von Alzano, in Trescorre, vollkommen einsehen, welch eine

lebendige, reichbegabte, liebenswürdige Künstlernatur dieser Meister ist; er wird aber auch darüber sich wundern, dass bisher so wenige Kunsthistoriker ihn erkannt und nach seinem wirklichen Verdienst darzustellen verstanden haben. Uebrigens begreife ich wohl, dass sowol für angehende Kunstkenner als auch für systematische Kunstästhetiker, deren beschränktem Geschmack einzig und allein die charakteristische Herbe und Härte der Formen, sowie die Schlichtheit der Darstellungsweise der Quattrocentisten zusagen, die Gemälde eines Lorenzo Lotto nicht nur keinen Reiz haben können, sondern dass dieselben sogar eher abstossend als anziehend auf deren Auge und Sinn wirken müssen. Denn wie alle nervös erregbaren, in sich gekehrten Naturen von uns verlangen, dass wir ihnen freundlich und ohne Vorbehalt entgegenkommen, sollen sie uns ihr Herz erschliessen, so wollen auch die Werke Lotto's mit liebevoller Nachsicht für seine, übrigens stets liebenswürdigen Schwächen betrachtet sein. Wer ihm mit der Brille und dem ästhetischen Katechismus der Akademiker entgegentritt, dem wird der Reiz seiner Werke sicher verschlossen bleiben. Lorenzo Lotto war melancholischen Temperaments; den meisten seiner Bildnisse theilte er den schwermüthigen Zug des eigenen Gemüths mit. Bereits in seinen dreissiger Jahren scheint er, weltmüde, die Einsamkeit und Stille der Klosterzelle aufgesucht zu haben. Auch ist zu bedenken, dass ebenso wie Tizian den Giorgione, so hat Correggio später auch seinen Vorläufer Lotto in Schatten gestellt.

GIOVAN ANTONIO DA PORDENONE.

Ein jüngerer, durch und durch weltlich gesinnter Zeitgenosse und Antipode des Lotto, sowol in seiner Empfindungs- als in seiner Darstellungsweise, ist der ritterlich vornehme, hochfahrende Giovan Antonio

da Pordenone, geboren in der Stadt Pordenone 1483, gestorben in Ferrara 1539. Otto Mündler verglich diesen Friulaner, und wie ich glaube mit Recht, in Rücksicht auf die lebhafte Energie seines Naturells und auf seine Vorliebe zum Schwülstigen und Kolossalen, mit P. P. Rubens. Der Vlamländer war jedoch andererseits ein diplomatisch berechnender, schmiegsamer Weltmann, während das ungestüme, leidenschaftlich erregbare, von Stolz und Ehrgeiz stets aufgeregte Gemüth den Friulaner nie zu jener behaglichen, fürstlich vornehmen Ruhe in seiner künstlerischen Wirksamkeit kommen liess, die der kluge Rubens sich zu verschaffen wusste und welche er auch in vollem Maasse bis an sein Lebensende genoss. Daher mag es denn vielleicht auch kommen, dass Pordenone nie conventionell wurde. Dieser geniale, phantasiereiche und nicht selten selbst grossartige Künstler, welcher eine Zeit lang in Venedig, und zwar nicht ohne Erfolg, mit Tizian um die Palme rang, nannte sich bald Sacchiense, bald de Cuticellis oder auch Corticellis, bald wieder Regillo, und lässt uns auch schon durch diesen beständigen Wechsel seines Namens die Unruhe seines stolzen, ehrgeizigen Charakters erkennen. Mehr für die Wandmalerei als für kleine Staffeleibilder geschaffen, hinterliess er uns jedoch auch eine grössere Anzahl von Oelgemälden, von denen einige zum Erfreulichsten gehören, was die venetianische Kunst erzeugte. Ich brauche hier blos an die Bilder, welche die Stadt Pordenone selbst von ihm besitzt, an die zwei grossen Altarwerke (Saal VII, Nr. 22 und 25[1]) in der Akademie von Venedig, an das Madonnenbild in S. Giovanni Elimosinaro und an den heiligen Martinus zu Pferde in S. Rocco eben-

---

[1] Unter den Bildnissen der Familie Ottoboni von Pordenone, für welche Giovan Antonio 1526 dieses schöne Bild ausführte, sind etliche, die, meinem Gefühl nach, neben die besten Porträts aller Zeiten gestellt werden können. Leider ist jenes Bild sehr schadhaft.

daselbst, an die herrliche Altartafel in der Pfarrkirche von Sussigana, an die ebenso vorzügliche „Anbetung der Hirten“ in S. Maria de' miracoli von Motta (bei Treviso), sowie auch an das glanzvolle Madonnenbild am ersten Altar rechts im Dome von Cremona zu erinnern.

Von diesem seltenen Meister nun darf, wie ich glaube, auch die Doria-Galerie sich rühmen, ein gutes Werk zu besitzen. Es ist dies ein männliches Porträt, Nr. 11 im Braccio II. Der Katalog bezeichnet es als „*ritratto di un giudice*“, also wieder als das Conterfei eines Richters, und zwar wahrscheinlich nur darum, weil der schöne junge Mann im rothen Kleide und dem schwarzen Mäntelchen eine Papierrolle in der Hand hält. Wie aber, wenn dieses Blatt statt eines Gerichtsactes ein Liebesbrief wäre? Doch daran liegt nicht viel. Einer meiner kunstsinnigen Freunde meinte dieses Bildniss durchaus dem Pordenone absprechen zu müssen, um es dem Dosso Dossi zu geben. In der That hat der eigenthümliche Farbenglanz des Incarnats etwas, das uns an das sogenannte Porträt der Vannozza von Dosso, Nr. 32 im Braccio III, erinnert; allein die Carnation ist bei Pordenone stets heller und die Zeichnung straffer als bei Dosso, wie dies sich auch hier bestätigt, wenn wir dieses sogenannte Porträt eines Richters mit dem der sogenannten Vannozza vergleichen, und ich kann daher nicht umhin, diesmal mit voller Ueberzeugung der Ansicht des Verfassers des Katalogs beizustimmen, welcher dieses Bild dem Pordenone zuschreibt. Ausser diesem Porträt in der Doria-Galerie sah man vor Jahren in Rom noch ein anderes und zwar weit bedeutenderes Werk dieses eminentesten aller friulanischen Künstler. Jenes Gemälde befand sich damals in einem Vorsaal des quirinalischen Palastes; es stellte den heiligen Georg vor, der auf weissem Rosse mit gezücktem Schwert auf ein wildes Ungethüm losstürmte. Im Mittelgrund des Bil-

des, welcher von einer reizvollen Landschaft gebildet ist, sah man unter grünem Gebüsch die in einem orangegelben Kleid gehüllte Prinzessin mit gefalteten Händen auf den Knien Gott für ihre Rettung danken. Zu den Füssen des vor Wuth schnaubenden Drachen lag, umringt von den Knochen der verschiedensten Thiere, die noch frische Leiche eines jungen Ritters. Jenes phantastische, glanzvolle Gemälde, aus dem das volle Arom der Blütezeit der venetianischen Kunst uns entgegenwehte, war leider durch Restaurationen etwas getrübt; es trug den Namen des Malers in folgender Fassung: I · A · REG · PORD · F. (Joannes Antonius Regillus Pordenonensis fecit).[1] Wie man nun diesem, um mich eines stereotypen Ausdrucks zu bedienen, durchaus Giorgionesken Maler so lange Zeit hindurch Werke des Brescianers Alessandro Moretto, einem von ihm so durch und durch vorschiedenen Künstler, hat zuschreiben können, wäre fast unglaublich, würden uns nicht neueste Bilderbestimmungen belehren, dass wir, falls es so fort gehen sollte, für die nächste Zukunft in dieser Beziehung uns aufs Aeusserste gefasst machen dürfen. Nicht zufrieden damit, das grosse Altarbild Moretto's, welches ehedem in der Sammlung des Cardinals Fesch in Rom war und gegenwärtig eine der Hauptzierden der Bildergalerie im Städel'schen Institut bildet, unserm Giovan Antonio da Pordenone zugeschrieben zu haben, haben einige Kunstschreiber kürzlich auch noch ein anderes, viel vorzüglicheres Altarwerk des Brescianers in der Belvedere-Galerie in Wien ebenfalls als Arbeit des Pordenone zu

[1] Gegenwärtig soll das Bild sich im Vorsaal des Privatgemachs Sr. Heiligkeit Papst Leo's XIII. befinden. Ich kann nur wünschen, dass die kampflustigen Prälaten, die sich dort versammeln, am Anblick des tapfern Ritters der Vorzeit ihren Muth stählen mögen, um siegreicher, als dies bisher der Fall war, den Kampf gegen den sie bedrohenden Drachen der Geistesfreiheit zu bestehen.

beschreiben und anzupreisen versucht.[1] Und ein sonst achtungswürdiger italienischer Kunstforscher gefiel sich vor wenigen Jahren noch, in der heiligen Justina das Ebenbild der Signora Laura Eustocchia von Ferrara und in dem vor ihr knienden bärtigen Donator das Conterfei des in sie verliebten Herzogs Alfonso I. d'Este zu erblicken.[2] Ein anderer Kunstschriftsteller, Monsieur Viardot, in der Voraussetzung, dass beide ebengenannte Gemälde von der Hand des Pordenone seien, geht dann so weit, zwischen dem Bilde des Moretto im Belvedere und dem wirklichen Bilde des Pordenone (Saal VII, Nr. 25) in der venetianischen Akademie eine „grosse Analogie“ wahrnehmen zu wollen. Was uns schwache Sterbliche die Vorurtheile doch alles sehen lassen!

Unter den Wandgemälden unsers Meisters von Pordenone erscheinen mir als die interessantesten jene in der Kapelle des Schlosses S. Salvadore der Grafen Collalto (bei Conegliano), jene in S. Maria di campagna bei Piacenza und die im Dom von Treviso. Ich würde ebenfalls noch die Fresken im Hofe von S. Stefano zu Venedig hinzufügen, wären nicht auch jene Gemälde in neuerer Zeit durch eine einfältige Restauration vollkommen ungeniessbar gemacht worden!

Da Pordenone in keiner einzigen der bedeutendern Bildergalerien Europas vertreten ist, weder in der des Louvre, noch in der von Dresden, weder im Museum

[1] Die heilige Justina, Nr. 310. Der Gesichtstypus dieser Heiligen kommt auf mehrern andern Bildern des Moretto vor, so z. B. auf zwei Altarwerken in S. Clemente zu Brescia. Damit wird die Annahme hinfällig, dass es das Ebenbild einer bestimmten Person sei. Früher schrieb man in Wien jenes Bild dem Tizian zu.

[2] Sogar der verdienstvolle und vorsichtige Graf Pompeo Litta hat in seinem bekannten Werk: „*Le famiglie illustri d'Italia*“, den Donator in diesem Bilde Moretto's für den Herzog Alfonso genommen und in seinem Werk als solchen ihn auch reproducirt.

von Madrid, noch im Belvedere zu Wien, noch in der National Gallery in London, so erscheint es mir nicht unpassend, einige seiner Handzeichnungen hier anzugeben, damit meine jungen Freunde sich wenigstens nach Photographien einen, wenn auch nur oberflächlichen Begriff von der Art dieses höchst interessanten venetianischen Künstlers machen können:

1) Die Akademie zu Venedig besitzt von der Hand des Pordenone eine aquarellirte Zeichnung mit der „Vorstellung im Tempel“. Von Perini photographirt, Nr. 155.

2) Das Britische Museum hat eine ganz vorzügliche Zeichnung in schwarzer Kreide, den „heiligen Christoph mit dem Christkind auf der Schulter“ vorstellend; Braun Nr. 103.

3) Eine ebenfalls gute Röthelzeichnung des Pordenone, „die heilige Jungfrau mit dem Kind auf ihrem Arm“ (†), kam vor Jahren aus dem Besitz des Marquis de Chennevières in Paris in den Handel; sie wurde von Braun unter dem Namen des Palma vecchio reproducirt. Braun, *Beaux-arts*, Nr. 212.

4) Eine andere charakteristische Tuschzeichnung, wie ich glaube aus der Frühzeit des Meisters, wurde von Braun photographirt und zwar unter dem Namen des Giambellino. (†) Dieselbe stellt den heiligen Marcus (?) in einer Nische sitzend dar, wie er einer um ihn versammelten Schar von Gläubigen guten Rath ertheilt. Braun, *Beaux-arts*, Nr. 144.

5) Auch die reiche Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth besitzt (†), unter dem Namen des Giorgione, eine, wie mir scheint, ebenfalls echte Röthelzeichnung des Pordenone: „Petrus den Märtyrer“ vorstellend.

GIOVAN BATTISTA MORONI.

In der Nähe des schönen Porträts von Giovan Antonio da Pordenone in der Doria-Galerie blickt uns ein

schielender Mann an, der ein Buch in der Hand hat. Der Verfasser des Katalogs, dem, wie wir bereits gesehen, der Name Tizian über alles geht, verlieh wie so manchem andern Bilde dieser Sammlung so auch diesem Porträt den Namen Tizian's, und es war dies gewiss nicht der gröbste Fehler, den er beging; findet man ja in andern, noch viel berühmtern Galerien Europas Bildnisse des Giovan Battista Moroni, welche den Namen des Cadoriners führen.

Ausser diesem hier besitzt Rom, soviel mir bekannt ist, von dem berühmten bergamaskischen Porträtmaler nur noch ein einziges Bild, ich meine jenes im ersten Saal der Galerie des Fürsten Colonna. In den öffentlichen Sammlungen von Süditalien begegnet man kaum diesem Meister. Dagegen hat Florenz eine ziemliche Anzahl Bilder von der Hand des Moroni aufzuweisen, und darunter einige sehr gute. Zwei echte Porträts von seiner Hand befinden sich unter den Nrn. 121 und 128 im Palast Pitti, dort unglaublicherweise noch immer dem grossen Veronesen Domenico Morone zugeschrieben, und fünf andere männliche Porträts, wenn ich recht gezählt habe, besitzt die Uffizien-Galerie. Darunter gilt jenes mit der Nr. 360 für das Selbstporträt des Malers. Dasselbe wurde 1684 in Venedig von Matteo del Teglia, Agenten des Herzogs von Toscana, für die Florentiner Sammlung erworben.[1] Das Selbstporträt des Moroni, welches in Bergamo dafür gilt, stimmt jedoch keineswegs mit jenem in der Porträtsammlung von Florenz überein. Wir müssen uns daher sei es an das eine, sei es an das andere der zwei Selbstbildnisse des Bergamasken halten, oder was vielleicht klüger sein dürfte, an keines von beiden.

In den Galerien von Bologna, Modena, Ferrara,

[1] Siehe Michelangelo Gualandi, „*Nuova Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura*“ (Bologna 1836), V. III, 192.

Padua, Vicenza, Verona, ja selbst in der von Venedig[1] sieht man sich vergebens nach einem Werke des Giovan Battista Moroni um. Wer übrigens diesen Meister in allen Phasen seiner Wirksamkeit kennen lernen will, der findet ihn in der Stadt und in der Provinz Bergamo reichlich vertreten. Auch die National Gallery in London besitzt ein paar seiner vorzüglichsten Bildnisse.

In keiner andern Sammlung der Welt machte man vielleicht einen so freigebigen Gebrauch von den glänzenden Namen des Giorgione und des Tizian, wie in dieser Doria-Galerie. Sollte man dem Katalog vollen Glauben schenken, so müssten fast bei jedem Schritt und Tritt und von jeder Wand herab, Werke entweder des einen oder des andern der zwei grossen venetianischen Meister uns entgegenwinken. Damit hat es jedoch keine Gefahr, und ich warne meine Freunde, bei dergleichen Bilderattributionen die Sache nicht gar zu ernstlich nehmen zu wollen. Sie müssen nämlich bedenken, dass die verehrlichen Verfasser von Galeriekatalogen, wenn auch nicht alle, so doch im Durchschnitt zwar sehr brave und respectable Leute sind, aber meistens von sehr sanguinischem Temperament. Sind diese Herren nun einmal in ihr Amt eingesetzt und fühlen sie sich nach und nach da zu Hause, so scheint in ihnen eine Art platonischer Liebe zu irgendeinem der grossen Meister, von denen sie in ihrem Leben reden gehört haben, zu erwachen. Von dieser Liebe nun begeistert, pflegen sie dann, der eine den Raffael, der andere den Michelangelo, ein dritter den Lionardo da Vinci oder den Verrocchio zu seiner besondern Verehrung sich zu erkiesen. So gibt es wieder andere, deren Losungswort Giorgione und Tiziano Vecellio ist.

[1] Die zwei ihm dort zugeschriebenen Bildnisse haben nichts mit Moroni zu schaffen.

Die meisten dieser Herren erhitzen dann nach und nach ihre Phantasie so sehr, dass sie in fast jedem der ihrer Fürsorge anvertrauten Bilder oder Statuen die Gesichtszüge ihrer Lieblinge zu erblicken wähnen.

Und ungefähr so mag es auch unserm Verfasser des Katalogs der Doria-Galerie mit Giorgione und mit Tizian ergangen sein. Ich darf daher, ohne befürchten zu müssen auf Widerspruch zu stossen, meine freundlichen Leser versichern, dass, wenn einerseits Giorgione auf kein einziges der ihm hier zugedachten Bilder Anspruch machen darf, andererseits von dem anderthalb Dutzend der auf Tizian getauften Bilder, nach meiner Ueberzeugung, nur eins mit voller Sicherheit dem grossen Cadoriner zugeschrieben werden kann.

Dieses eine aber gehört zu den allerköstlichsten Jugendwerken des Meisters; es ward ehedem dem Giorgione und wird in neuerer Zeit dem Pordenone zugemuthet. In meinen Augen ist dieses Gemälde eine der reizendsten Schöpfungen Tizian's und wiegt allein reichlich die 15 oder 16 andern Bilder auf, die hier ganz willkürlich dem Cadoriner zugetheilt werden. Das Bild, das ich im Sinne habe, stellt die „Herodias“ dar und hängt unter Nr. 40 im Braccio II. (†) Meinem Gefühl nach gibt es wenige Kunstwerke, die solch einen Zauber ausüben, wie dieses vornehm feine Jugendbild Tizian's. Und es ist mir kaum erklärlich, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle, die bekannten Biographen Tizian's, dieses holdselige junge Weib von einem so ausgesprochenen Tizianischen Gesichtstypus dem stets viel derbern Pordenone haben zuschreiben können! Aus diesem Grunde wurden sie wol auch vor diesem Bilde selbst von Director Bode im Stich gelassen. Der berliner Kunstgelehrte ist nämlich, zu meiner nicht geringen Verwunderung, diesmal mir nachgefolgt (II, 758). Man beachte, wie gesagt, in dieser „Herodias“ den durchaus Tizianischen Gesichtstypus der Salome, dieses

runde charakteristische Ohr der Magd, so verschieden von der länglichen Ohrform bei Pordenone; man beachte ferner jene bei Tizian sehr oft wiederkehrende scharfwinkelige Falte ∧ (hier auf der Schulter der Salome), sowie auch die dem Cadoriner eigenthümlichen Farbenaccorde; ich darf daher wol hoffen, dass selbst Anfänger in der Kunstwissenschaft nicht anstehen werden, in diesem Gemälde mit mir den Geist und die Hand desselben Meisters zu erkennen, der das Bild mit den drei Lebensaltern bei Lord Ellesmere in London schuf.[1] Wie nun Lord Northbrook in London von dieser Herodias eine alte und gute Copie besitzt, so vorzüglich, dass der verstorbene Dr. Waagen dieselbe für ein Werk des Giorgione glaubte erklären zu dürfen, so finden wir in dieser Doria-Galerie eine ebenfalls gute alte Copie (Braccio I, Nr. 20) vom Originalbilde bei Lord Ellesmere.[2] Allein in diesem Braccio I hängt noch ein anderes Bild, das allgemein für ein Werk Tizian's gilt. Es trägt die Nr. 14 und stellt einen alten Herrn von sehr leidenschaftlichen Gesichtszügen dar. Der weissbärtige Mann hat ein schwarzes Kleid an und hält die ausgestreckte rechte Hand auf einem Tische, zwischen einer weissen Rose und einem kostbaren Frauengeschmeide, wahrscheinlich eine Anspielung auf den Verlust einer jungen Tochter. Es ist ein interessantes, lebendiges, geistreich gedachtes Bild. Wenn ich nun gern zugebe, dass dieses Porträt nicht unwürdig wäre, in die grosse Reihe der Tizian'schen Bildnisse gestellt zu werden, so ist es mir doch andererseits unmöglich die Hand des Cadoriners in diesem Gemälde mit voller

[1] Siehe Vasari, XIII, 25.

[2] Auch auf diesem Bilde Tizian's sehen wir dieselbe runde Ohrform, ja im jungen Schäfer sogar denselben Gesichtstypus, wie auf der „Taufe Christi" Tizian's in der Capitolinischen Gemäldesammlung. Beide Bilder mögen daher etwa in derselben Wirkungszeit des Meisters entstanden sein.

Klarheit zu erkennen.[1] Um nun diesem Bilde ein grösseres Interesse zu verleihen, taufte man den darauf dargestellten Mann auf Marco Polo, ebenso wie man im Braccio II ein anderes, dem Tizian sicher nicht angehöriges Bildniss, auf Jansenius getauft hat. Alle diese gar zu einfältigen Namen, die man der im Bilde dargestellten Persönlichkeit gab, wurden erst im 17. Jahrhundert, als man diese Sammlungen zusammenbrachte, erfunden, in der löblichen Absicht, den Bildern eine grössere Bedeutung zu geben. Und in der That bekümmert sich ja das gewöhnliche Kunstpublikum stets vielmehr um das, was in einem Bilde, als um das, wie es dargestellt ist. So gab man denn dem einen Porträt den Namen des Marco Polo, einem andern den der Vannozza, einem dritten den des Jansenius, einem vierten den „Tizian's mit seiner Frau." Würde man wol in der Barberini-Galerie das hübsche weibliche Modellstudium, sei es nun des Guido, sei es des Guercino, mit solcher Inbrunst in Augenschein nehmen, wie dies wirklich geschieht, trüge jenes weltberühmte Bild nicht den Namen der unglücklichen Beatrice Cenci? *Mundus vult decipi.* Ein anderes und zwar sehr grosses Bild, das, man weiss nicht wie, zum Namen Tizian's gelangte, ist das „Opfer Abrahams", Nr. 26, im Braccio II. Wie allgemein bekannt, gehört dieses Gemälde dem Jan Livens an, von welchem Maler in der Sammlung von Braunschweig ein diesem ähnliches Bild sich vorfindet.

Ausser den drei Bildern also in der Borghese-Galerie, der „Taufe Christi" der Capitolinischen Sammlung, den zwei allgemein bekannten Gemälden in der vaticanischen Pinakothek, dieser köstlichen „Herodias" hier und einem durch die Einfachheit der Auffassung und der Darstellung ganz vorzüglichen Porträt des bereits

[1] Allerdings erinnert es an das Porträt des sogenannten Arztes Parma im Belvedere zu Wien (Saal II, Nr. 40), das ein untrügliches Werk Tizian's ist.

sehr gealterten Pietro Aretino beim Fürsten Mario Chigi, ist mir in Rom kein anderes Werk zu Gesicht gekommen, das nach meiner Ueberzeugung mit voller Sicherheit dem grossen Cadoriner zugeschrieben werden dürfte. Es ist wahr, sowol in der Galerie Barberini als auch in der des Fürsten Corsini befinden sich Bilder, die man als Werke Tizian's in den Katalog eintrug, jedoch, wie mir scheint, mit Unrecht.

In den unfreundlichen, kellerartigen Gemächern des Palastes Barberini tragen zwei Bilder den Namen Tizian's: das eine davon ist die hässliche sogenannte Schiava di Tiziano, Nr. 72, von der schon oben die Rede war; das andere ist das Porträt des Cardinals Pietro Bembo, Nr. 35. Wie bekannt porträtirte Tizian den eiteln Mann auch zweimal, bevor derselbe den Cardinalshut erhielt. Eins von jenen Bildnissen befand sich noch am Ende des vorigen Jahrhunderts im Hause, welches dereinst Pietro Gradenigo, der Schwiegersohn Bembo's (er hatte dessen Tochter Helene geheirathet), bewohnte. Ein anderes Tizianeskes Porträt Bembo's in kleinem Format besass Paolo Ramusio in Venedig. Wenn wir dem Anonimo des Morelli trauen dürfen, so hätte auch Raffael den Bembo in dessen Jugend abconterfeit: „*el retratto piccolo de esso M. Pietro Bembo, allorchè giovine stava in corte del duca d'Urbino, in matita*" (das kleine Porträt des Messer P. Bembo mit der Kreide gezeichnet, als derselbe noch jung am Hofe des Herzogs von Urbino weilte).

Auch im Hause Bembo's in Padua befand sich sein Bildniss im Profil von der Hand des Venetianers Jacometto: „*el retratto dell' istesso* (d. h. Pietro Bembo) *allora che l'era d'anni undici fù de mano de Jacometto, in profilo*"[1] (das Profilporträt desselben, als er

[1] Siehe: *Notizia d'opere di disegno etc., 2a edizione, riveduta ad aumentata per cura di Gustavo Frizzoni*", S. 46.

elf Jahre zählte, war von der Hand des Jacometto). Valerio de' Belli und später Benvenuto Cellini mussten ebenfalls den Prälaten in Silber und Erz verewigen. Es geht daraus hervor, dass Bembo grossen Gefallen zu haben schien, sein Antlitz der Nachwelt zu hinterlassen. Das Porträt, welches im zweiten Zimmer der Galerie hängt, erscheint mir in seiner harten Zeichnung und in seiner geistlosen malerischen Behandlung nur als eine schwache Copie.[1] (†) Eine andere Copie nach einem Tizian'schen Porträt Bembo's wurde im Jahre 1673 von Marcantonio Foppa der Stadt Bergamo vermacht. Es befindet sich gegenwärtig in der dortigen Communalgalerie.

In der fürstlichen Galerie Corsini zu Rom sind ebenfalls zwei Bilder unter dem Namen Tizian's aufgestellt: das eine im achten Saal, Nr. 30, „die Ehebrecherin vor Christus" ist augenscheinlich die Arbeit des Rocco Marconi aus Treviso (†), ein Gegenstand, den dieser phantasielose aber farbenreiche Nachahmer des Paris Bordone öfters behandelt hat; das andere ist das lebensgrosse Porträt in ganzer Figur von Philipp II. und darf, wie mir scheint, blos als Atelierwerk betrachtet werden. Tizian hat mehrere male seinen hohen spanischen Gönner gemalt. Das weitaus vorzüglichste Bildniss desselben und gewiss eines der herrlichsten Porträts der Welt befindet sich im Prado-Museum (Nr. 454) in Madrid. In meinen Augen ist jenes Bild vielleicht noch kostbarer als das etwas beschädigte grosse Reiterbild Karl's V. in derselben Sammlung. Die Kunst, mit welcher der Cadoriner aus der schwächlichen, unansehnlichen, ja widerwärtigen Gestalt Philipp's ein Bild zu schaffen wusste, das unser Auge und unsere Phantasie mit so unwiderstehlicher Macht zu fesseln vermag, ist wahrhaft wunderbar. Man kann sich an der geistreichen

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle halten dagegen das Bild für Original, und derselben Ansicht schliesst sich auch Director W. Bode an (II, 761).

Zeichnung und an der feinen kunstvollen Farbenharmonie jenes Bildes nicht satt sehen. Alles lebt in jenem Porträt. Die aristokratisch feinen Hände allein sind eine ganze Biographie; die belebte Zeichnung der Beine, der glänzende Harnisch, dabei das bleiche, schweigsame Antlitz mit dem düstern stummen Blicke, wahrlich ein Wunderwerk der Kunst! Bilder Tizian's, wie jene Philipp's II. und Karl's V. in Madrid, sind Shakespeare'sche Darstellungen. Sie ergreifen unsere Phantasie mit solcher Gewalt, dass man alles übrige dabei vergisst. Sie geben nicht blos den dargestellten Menschen, sie geben auch seine ganze Umgebung, die moralische Atmosphäre, in der er lebte, kurz seine ganze Zeit.

Wir wollen uns jedoch nicht länger bei den Venetianern aufhalten, sondern schliesslich noch ein paar andere Werke dieser Doria-Galerie betrachten, welche unter den Namen der grössten Meister Italiens aufgestellt sind. Im Braccio II hängt, unter Nr. 53, ein Tafelbild, welches im Katalog als Werk des L i o n a r d o d a V i n c i angeführt wird. Es ist das Porträt einer vornehmen Dame in rothsammtenem Kleide. Aus der Ferne gesehen erinnert das schöne Gesichtsoval der noch jungen Frau an das Raffael'sche Bildniss der Johanna von Aragon, Gemahlin des Ascanio Colonna, in der Louvre-Galerie; die Farbenscala des Kleides gemahnt jedoch mehr noch als an die Schule Raffael's an die Lionardo's in Mailand und ganz besonders an jene des Giampietrino. Treten wir aber ganz in die Nähe des Bildes, so erkennen wir auf den ersten Blick, sowol an der leblosen, steifen, akademischen Zeichnung der Hände und an der kleinlichen, handwerksmässigen Behandlung des blechernen Weisszeugs, als auch an dem hölzernen Vorhang (ähnlich demjenigen auf dem sogenannten Lionardo-Bildchen der Dresdener Galerie), sowie an dem geleckten, elfenbeinernen Incarnat und an

den hackenförmigen Falten, dass wir wieder vor einem jener sogenannten „*pasticci*“ stehen, die in den dreissiger und vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts besonders in Mailand entstanden zu sein scheinen und durch die so mancher Kunstforscher sich verblenden lässt. Soviel ich weiss, war Otto Mündler (a. a. O., S. 41) der erste, welcher dieses Bild, von dem man früher ebenso viel Aufsehens machte als heutigentags von andern niederländischen sogenannten Lionardo-Bildern, für eine geistlose niederländische Nachahmung erklärt hat; wogegen Passavant (II, 269) es zwar nicht für das Werk des Lionardo selbst, allein doch immer für die Arbeit eines seiner Schüler hielt. In neuester Zeit jedoch getraut sich sogar ein römischer Cicerone kaum noch, diese steife Giovanna II der Doria-Galerie seinem Publikum als Werk Lionardo's anzupreisen.[1] Vielleicht werden in nicht allzu ferner Zeit die Aufgeweckteren unter den Kunstbeflissenen endlich auch zur Einsicht gelangen, dass es in den öffentlichen Sammlungen Europas eine unendlich viel grössere Anzahl solcher vlämischer „*pasticci*“ und Nachahmungen von italienischen Vorbildern gibt, als man dies bisher hat zugeben wollen.

Nach der flüchtigen Betrachtung dieses dereinst so hochberühmten Lionardo-Bildes sei es mir gestattet, noch ein nicht minder berühmtes Werk eines andern grossen italienischen Meisters kurz zu besprechen. Das Bild befindet sich im selben Braccio II unter Nr. 69. Im Katalog wird es folgendermassen beschrieben: Der Ruhm der die Tugend krönt, Entwurf vom Correggio.

Als ich mich unlängst dem Bilde mit einigen jungen Kunstfreunden näherte, warf eben ein glattgeschorener Herr noch einen letzten Blick dem Gemälde zu. Eine

[1] Selbst chronologisch wäre es unmöglich, dass Lionardo da Vinci, welcher im Jahre 1515 Italien verliess, die Gemahlin des Ascanio Colonna hätte malen können.

ältere Dame, die unweit von ihm stand und zum Fenster hinaussah, sagte: „Ein charmantes Bild, nicht wahr?“ „Admirable“, antwortete er, indem er sein Lorgnon vom Auge entfernte, und fügte dann hinzu, der Dame den Arm anbietend: „Nach dem «Moulin» von Claude ist mir dies das liebste Bild der ganzen Galerie; Correggio ist hier der Vorläufer von Prudhon.“ Nachdem sich das französische Ehepaar entfernt hatte, stellte ich das Werk dieses Correggio in günstigeres Licht und wir begannen das zum Theil unvollendet gebliebene Temperabild auf der noch ziemlich neu aussehenden Leinwand mit dem Auge des Kritikers uns anzuschauen. Dem einen von uns fiel nun sogleich die undurchsichtige Farbe auf, dem andern die rohen, plumpen Falten, einem dritten die geistlos behandelte schwerfällige Haarmasse, besonders am Kopfe des unschönen Knaben rechts im Vorgrunde, während ja Vasari an Correggio gerade die hohe Kunst hervorhebt, mit der er die Haare warm und luftig hinzuzaubern verstand.[1] „Und nun gar das Mädchen, das hier links im Vorgund sitzt“, sagte ich, „macht es nicht den Eindruck einer jener «Bergères», die man auf Fächern und auf Porzellantassen aus der Zeit Ludwig's XIV. sieht? Und doch“, bemerkte ich, „gilt dies Bild in den Augen der berühmtesten Kritiker sowol des vorigen als unsers Jahrhunderts für ein Wunderwerk der Malerei!“ Mengs,

---

[1] Vasari, VII, 99: „*E oltra di ciò, capegli si leggiadri di colore e con infinita pulitezza sfilati e condotti, che meglio di quegli non si può vedere*“ (und überdies Haare von so reizender Farbe und mit solcher Sauberkeit geordnet und ausgeführt, dass man nichts Schöneres sehen kann); und auf Seite 103: „*perchè mostrandoci i suoi capegli fatti con tanta facilità nelle difficoltà del fargli, ha insegnato come e' si abbino a fare*“ (denn, indem er [d. h. Correggio] uns wies, mit welcher Leichtigkeit er seine Haare, welche doch so schwer darzustellen sind, hinmalte, lehrte er uns, wie man dieselben zu machen hat).

der zu seiner Zeit für den grössten Kenner der Werke Correggio's gehalten wurde, bewunderte an diesem Bilde, „wie sich schon in der blossen Anlage die Anmuth und das Verständniss des Meisters nicht minder als in seinen vollendeten Werken bekundet, wie in andern kaum angemalten Theilen schon die Wirkung der Natur vollkommen erreicht sei". Es gibt viele Malereien Correggio's, fügt er noch hinzu, die schöner sind als diese, aber in keiner tritt die Grösse des Meisters deutlicher zu Tage. Selbst Otto Mündler fand, „dass dies nicht vollendete Bild das ausgeführte im Louvre an Freiheit und Beseelung der Köpfe weit übertrifft". Herr Geheimer Regierungsrath Julius Meyer, Director der Berliner Bilder-Galerie, endlich nennt es in seinem in ganz Deutschland wohlbekannten Buch über den Correggio: eine etwas veränderte Wiederholung des Temperabildes im Louvre, zwar unvollendet geblieben, aber unzweifelhaft echt.

Es gehört allerdings eine an Anmassung grenzende Dreistigkeit dazu, ein Kunstwerk, das von so vielen ehrenwerthen und hochgestellten Kunstkennern nicht nur als unzweifelhaft echt, sondern selbst als bewunderungswürdig gehalten und beschrieben wurde, ohne weiteres für Copie zu erklären. Damit soll jedoch keineswegs gesagt sein, dass, wie in manch anderm Falle, ich mich nicht auch diesmal getäuscht haben könnte.

Wie allgemein bekannt, wurden die zwei Originalbilder (gegenwärtig im Louvre) von Correggio für die Herzogin Isabella Gonzaga gemalt. Später kamen dieselben nebst dem „Jupiter und der Antiope" (ebenfalls von Correggio) und dem „Triumphzug Cäsar's" von Mantegna (jetzt in Hampton Court), durch Vermittelung eines belgischen Unterhändlers in die Sammlung Karl's I. von England. Bei der 1650 abgehaltenen Versteigerung der Kunstwerke jenes unglücklichen Königs erwarb sie der kölner Bankier

Jabach in Paris, welcher seinerseits später die beiden Bilder des Correggio, somit auch das Originalbild dieses sogenannten Entwurfs in der Doria-Galerie, an Ludwig XIV. verkaufte. Nun berichtet P. J. Mariette, nach meiner Ueberzeugung der feinste und sachverständigste Kunstkenner, den Frankreich je gehabt hat, in seinem „Abecedario“ [1], Band III, S. 2, Jabach hätte in seinem Hause unter andern auch die Brüder Johann Baptist und Michael Corneille, Pesne, Massé, Rousseau und mehrere andere Maler gehalten. Und im Artikel, den derselbe Mariette im zweiten Bande, S. 7, dem Michael Corneille widmet, erzählt er uns dann, dass Jabach den jungen Maler und dessen Bruder Johann Baptist ebenso wie andere junge Leute gebrauchte, um Copien nach den Handzeichnungen berühmter Meister in seiner Sammlung zu machen, welche Copien Corneille sodann als Originale an den Mann zu bringen pflegte. Dieser Betrug, fügt der ehrliche Mariette hinzu, war gewiss verwerflich und schimpflich, allein der junge Corneille fand seine Rechnung dabei. [2]

Wäre es nun nicht im Bereiche der Möglichkeit, dass auch dieser „Entwurf“ des Correggio eine von den im Hause Jabach's verfertigten Copien sei? Würde diese meine Vermuthung sich bestätigen, so hätte unser Cor-

---

[1] *Abecedario de P. J. Mariette, ouvrage publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon* (Paris 1854—56).

[2] „*Mais une des choses qui aidèrent davantage à lui* (d. h. dem Michael Corneille) *former le goût, et à lui faire accorder la préférence aux ouvrages des meilleurs maîtres d'Italie et surtout à ceux des Carraches et de leurs élèves, fut l'occupation que lui fournit dans sa première jeunesse le sieur Jabach, qui avait la plus belle collection de dessins qui fut alors, et qui employait le jeune Corneille et son frère Jean Baptiste ainsi que plusieurs autres jeunes gens à en faire des copies, qui souvent il vendait pour des originaux. Cette supercherie était véritablement blamable et honteuse; mais le jeune Corneille y trouvait son profit.*“

reggio-Bild in der Doria-Galerie ungefähr dasselbe Schicksal gehabt wie die berühmte Holbein-Madonna in Dresden. Die Originalbilder nämlich, sowol das des Holbein als das des Correggio, gelangten um die Mitte des 17. Jahrhunderts in die Hände von Speculanten: das Bild Holbein's an den Bankier Cromhart Loskart in Amsterdam, das des Correggio an Jabach in Paris. Beide Bilder hatten wahrscheinlich die Ehre, im Hause ihrer neuen Besitzer verdoppelt zu werden. Die Copien beider Bilder kamen später nach Italien: die Holbein's nach Venedig ins Haus Dolfin, die des Correggio nach Rom in den Palazzo Panfili. Beiden Bildern endlich wurde dieselbe Auszeichnung zutheil, bis in unsere Tage von gross und klein, von Klugen und von Thoren, für wunderbar schöne Originalbilder gehalten zu werden. Da nun aber, nachdem ein verehrliches deutsches Schiedsgericht die Holbein-Madonna zu Dresden für Copie erklärt hat, heutzutage jeder Fachmann beim ersten Blick schon bereit ist, in diesem letztern Gemälde nicht nur eine moderne, sondern sogar eine vlämische Malweise zu erkennen, so will auch ich mich nicht der Hoffnung verschliessen, dass nach einigen 20 Jahren es keinen Sterblichen, der auf den Namen eines Kunstkenners Anspruch macht, geben wird, welcher im Doria-Bilde des Correggio nicht sogleich den Geist und die Hand eines französischen Malers aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wahrnehmen sollte! Jedesmal, wenn ich vor diesem Bilde stehe, muthet es mich an, als ob etwas von einem Vorläufer Watteau's oder Lancret's darin steckte.

Uebrigens finde ich es ganz in der Ordnung, dass sowol diese Correggio-Copie im Palast Doria-Panfili wie auch jene Holbein-Madonna in Dresden unser Kunstpublikum mehr anspricht, demselben, wenn ich so sagen darf, familiärer vorkommt, als die Originalbilder selbst; liegt es doch in der Natur der Dinge, dass je moderner

die Copie eines alten Bildes ist, je näher sie also dem Geschmack und der Sinnesweise des Beschauers steht, sie ihm auch um so besser zusagen müsse. Ja, selbst berühmte Maler unserer Zeit bilden hier keine Ausnahme. Herr A. Teichlein aus München, der Schüler und Reisegefährte Wilhelm von Kaulbach's, berichtet uns in seinem Aufsatze: „Zur Charakteristik Wilhelms von Kaulbach" (1876), dass dieser berühmte deutsche Maler in der Pinakothek von Bologna an der heiligen „Cäcilie" von Raffael nur die Farbe zu loben hatte, das Uebrige im Bilde scharf von ihm kritisirt wurde. Dagegen hätten die Fresken von Overbeck in S. Maria degli Angeli bei Assisi grosse Anerkennung bei ihm gefunden. Nun wurde bekanntlich die heilige Cäcilie Raffael's zur Zeit Napoleon's I. in Paris zuerst von der Tafel auf Leinwand übertragen und sodann ganz übermalt, d. h. restaurirt, und zwar so sehr, dass jedem feinern Kunstfreund dadurch der reine Genuss an jenem herrlichen Bilde verdorben wird. Die Arbeit Raffael's also, d. h. die Composition und die Zeichnung, misfiel: die Arbeit des modernen Bilderrestaurators dagegen fand den vollen Beifall Wilhelms von Kaulbach.

Als wir von dem mysteriösen „Correggio-Entwurf" Abschied genommen, begegnete uns das französische Ehepaar, welches, wie dies auf ihren Gesichtern zu lesen war, von dem Raffaelbilde, vor welchem sie soeben gestanden hatten, ebenso unbefriedigt sich entfernte, als wir unsererseits den „Correggio-Entwurf" verlassen hatten. Die braven Leute wollten nun sozusagen „pour la bonne bouche" sich noch einmal am Anblick dieses ihres Lieblingsbildes erlaben. Wir dagegen näherten uns mit nicht geringerer Befriedigung dem Doppelporträt Raffael's, in meinen Augen das interessanteste Prachtstück der Doria-Galerie. Es war uns jedoch nicht möglich, sogleich an eine eingehende

Betrachtung des Gemäldes zu gehen, weil zwei deutsche Herren, im lebhaftesten Zwiegespräch vertieft, davor sich aufgestellt hatten.

„Ich wiederhole Ihnen“, sagte der eine, der seinem Accent nach ein Wiener zu sein schien, „ich wiederhole Ihnen: es ist durchaus venetianische Arbeit.“

„Und ich“, entgegnete der andere, seiner Aussprache nach ein Norddeutscher, „ich sage Ihnen, dass diese Copie von keiner andern Hand sein kann als von der des Polidoro da Caravaggio.“

Im selben Augenblick lief eilenden Schrittes ein römischer „Cicerone“, von vier hochblonden Amerikanern gefolgt, an dem Raffaelbilde vorbei, und indem derselbe dann in einer gewissen Entfernung von uns still stand, schrie er, mit der Rechten auf das Bild deutend: „*C'est Bartolo et Baldo, chef-d'œuvre du Raffaello d'Urbin, peintre de Pape Leon dei Medici*“. Die Amerikaner nickten mit dem Kopfe und zogen mit ihrem Führer von dannen.

„Diese nichtswürdigen italienischen Cicerones!“ bemerkte der Norddeutsche. „Diese Ignoranten scheinen nur dafür da zu sein, um bei der grossen Menge der Unwissenden die traditionellen Albernheiten von einer Generation auf die andere fortzupflanzen.“

„Was anders thun denn die nichtitalienischen Cicerones?“ meinte der Wiener. „Auch diese predigen ja mit unerschütterlichem Selbstvertrauen all das alberne Zeug in die Welt hinaus, das sie von andern gehört haben.“

„Das sagen Sie“, entgegnete pikirt der andere. „Wie es scheint haben die Herren in Wien keine Kunde von der neuern Kunstkritik, wie sie bei uns in Berlin betrieben wird. In Oesterreich ist man, scheint mir, viel zu oberflächlich oder, wenn Sie lieber wollen, zu lebenslustig, als dass man sich da für den organischen innern Werdeprocess eines Künstlers interessiren könnte.“

„Gehen Sie mir doch mit Ihrem innern Werdeprocess! Was geht mich der an“, entgegnete der Oesterreicher. „Ich sage Ihnen blos, dass der verstorbene Passavant der allergrösste Raffaelkenner war, den es je gegeben hat, und dieser Gelehrte, der ja über zwölf Jahre lang die Werke des Sanzio aufs allergründlichste studirte und der also diesen Maler besser kennen musste als irgendein anderer, hat dies Bild hier für eine venetianische Copie erklärt.“

„Der Standpunkt Passavant's“, antwortete trocken der Norddeutsche, „ist in Berlin ein schon längst überwundener. Heutzutage dürfte kein einigermassen gebildeter Mensch bei uns in Preussen vor diesem Bilde hier noch an einen venetianischen Pinsel denken. Bitte, sehen Sie sich doch gefälligst dieses dunkelbraune, russige Incarnat des Navagero an, betrachten Sie ferner hier am Auge die Firnislasuren über den Oellasuren und diese flotte, breite Pinselführung da am Munde, ganz und gar wie sie Polidoro im Brauche hat.“

„Was wollen Sie doch von der Maltechnik des Caravaggio zu sagen haben? Wir wissen ja davon so gut wie gar nichts, mein lieber Herr“, sagte der Wiener. „Die wenigen hässlichen Bilder, die man von Polidor im Museo Borbonico zu sehen bekommt, lassen uns denselben als einen höchst geschmacklosen und rohen Maler erkennen, und seine jetzt ganz übermalten Hausfaçaden hier in Rom können uns doch in ihrem gegenwärtigen Zustande schwerlich noch interessiren, wenn sie auch für seine Erfindungsgabe nicht unvortheilhaft sprechen. Vasari hat auch diesen brutalen Lombarden sehr überschätzt und übermässig gelobt, wahrscheinlich aus keinem andern Grunde, als weil in seinen letzten Jahren auch Polidoro ins Fahrwasser des von dem Aretiner vergötterten Michelangelo einlenkte.“

„Sie in Wien“, versetzte mit verdrossener Stimme

der andere, „mögen über den Caravaggio denken wie Sie wollen; wir in Berlin werden, auch ohne vorher uns die Erlaubniss dazu von Ihnen einzuholen, fortfahren, der neuern Kritik zu folgen und in Polidoro einen grossen, vom Raffael'schen Geist beseelten Künstler zu erblicken.“

„Ich wiederhole es Ihnen nochmals“, entgegnete der Wiener, „Polidoro ist in meinen Augen halt gar nichts anderes, als ein ganz gemeiner Stubenmaler.“

„Und ich erlaube mir Ihnen zu bemerken“, erwiderte der Berliner, „dass die Kunstgelehrten an der Donau von der wahren historischen Kunst gar keinen klaren Begriff sich gebildet zu haben scheinen.“

„Was“, rief der Wiener aus, „glauben Sie denn etwa, weil Sie Directorialassistent an der Spree sind, dass Sie das Recht hätten, alle andern Leute in der Welt in die Schule zu nehmen?“

„Sie müssen doch gestehen, lieber Baron“, sagte lächelnd und mit herablassender Stimme der Norddeutsche, „dass Sie ja blos Dilettant und keineswegs Mann des Fachs sind.“

„Fach oder nicht Fach“, rief jener mit Lebhaftigkeit, „ich sage Ihnen, dass die Dilettanten bei uns, denen die Kunst am Herzen liegt und die überdies wie ich das Glück haben, selber Bilder zu besitzten, ebenso viel, wenn nicht noch mehr, Recht haben, über Kunstwerke ihre eigene Meinung zu äussern, als sogenannte Fachmänner, die an den Bildern selbst nicht mehr Freude haben als etwa der Anatom an dem Cadaver, den er secirt; Leute, die am Ende mit der Kunst nur deshalb sich abgeben, um jedem Bilde und jeder Statue in der Welt einen beliebigen Namen zu geben.“

„Lieber Baron“, erwiderte der Norddeutsche, indem er den Kopf in die Höhe hob, „gestatten Sie, dass ich Sie abermals daran erinnere, dass es in allen Fächern

der Wissenschaft und folglich auch in der Kunstwissenschaft Berufene und Unberufene gibt.“ Mit diesen Worten knöpfte er den grauen Ueberrock zu und schritt, von seiner Würde getragen, von dannen.

Der Baron aber, der sich in der entgegengesetzten Richtung fortbewegte, rief ihm nach: „Ganz wohl, es gibt gescheite und es gibt langweilige Leute.“

Eine blonde, noch junge Dame von sehr intelligentem Blicke, welche sehr aufmerksam der gelehrten Discussion der beiden Herren zugehört hatte, näherte sich lächelnd, als jene fort waren, mit sichtlichem Interesse dem Bilde und sagte dann, sich an mich wendend: „Verzeihen Sie, wenn ich es wage, die Frage an Sie zu richten, ob auch Sie die Ansicht der beiden Herren theilen, dass nämlich dieser herrliche Kopf hier“, indem sie mit dem Finger auf den Navagero hindeutete, „nicht von der Hand Raffael's gemalt sei? Ist es nicht das Werk Raffael's“, fügte sie sogleich hinzu, ohne meine Antwort abzuwarten, „so kann es, scheint es mir, doch nur von einem der allergrössten Maler der Welt herrühren! Oder sage ich vielleicht eine Albernheit?“

„Meine Dame, ich theile von ganzem Herzen Ihre Meinung“, rief ich freudig bewegt aus. „Vor solch einem Meisterwerk, wie es ja in der Welt kaum ein zweites gibt, an eine Copie zu denken kommt mir wie eine Blasphemie vor. Diese zwei Männer da sind doch so grossartig aufgefasst, sind mit einer solchen Meisterschaft auf die Leinwand hingebannt, dass ich mich kaum erinnere, andere Bildnisse, weder von Tizian, noch von Velasquez, noch von irgendeinem andern der berühmten Bildnissmaler gesehen zu haben, die diesem Doppelporträt gleich kämen; die einzige «Gioconda» Lionardo's im Louvre vielleicht ausgenommen. Auch ich glaube, wie Sie, mein Fräulein, dass es nur einem Meister wie Raffael gegeben ist, solche zwei menschliche Exi-

stenzen so wahr, so natürlich, so voller Lebenslust in einem Guss *alla prima* auf die Leinwand hinzumalen!" (†)

„O ja", sagte sie, „es sind wirklich zwei leuchtende, lebensvolle Gesichter. Je mehr man sie ansieht, desto lebendiger werden sie."

„Und schauen Sie doch auch", fuhr ich fort, „mit welcher Feinheit dieser Mund hier modellirt ist, betrachten Sie dieses wunderbare Lichtspiel des Auges, sehen Sie doch, wie lebendig dieses fleischige, für Raffael so charakteristische Ohr hier mit dem Backen verwachsen ist, wie frei und leicht diese Barthaare hingemalt sind!"

„Es freut mich unendlich", sagte die hübsche Dame, „mein eigenes Urtheil, welches doch nur von der Empfindung herrühren kann, von dem Ihrigen, mein Herr, der Sie, wie ich sehe, sich ernstlich mit der Kunst beschäftigt zu haben scheinen, genehmigt, ja bekräftigt zu hören. Wir Frauen beurtheilen ja die Werke der Kunst doch meist nur nach unserm Gefühl."

„Und gerade deshalb", sagte ich, „dürfte das Urtheil gebildeter Frauen oft viel richtiger sein, als das der hölzernen Kunstgelehrten."

„Sie mögen vielleicht recht haben", erwiderte sie nicht ohne einen leichten Anflug von Genugthuung. „Zu viel Gelehrsamkeit verdirbt gar oft den Kunstgenuss, wie auch zu viel Salz die beste Brühe ungeniessbar macht. Bei uns im Norden studirt man gar zu viel in den Büchern, zumal in Berlin."

„Berlin", sagte ich, „ist gewiss die gelehrteste Stadt der Welt, und ich bin daher um so mehr befriedigt, meine Ansicht über dieses Doppelporträt Raffael's von einer so feingebildeten Dame aus Berlin getheilt zu sehen."

Bei diesen Worten schaute sie mir etwas mistrauisch in die Augen.

„Es ist dies nicht das erste mal“, fuhr ich fort, „dass mir die Gelegenheit geboten wird, die Bemerkung zu machen, dass begabte und gebildete Frauen, wenn sie sich mit Liebe und Ernst Kunststudien hingeben, darin eine viel feinere Beobachtungsgabe an den Tag legen, als dies in den meisten Fällen bei uns Männern der Fall ist. Auch haben die Frauen gewöhnlich den grossen, unberechenbaren Vortheil vor uns, keine vorgefassten Meinungen und dünkelhafte Schulansichten vor das Kunstwerk mitzubringen.“

Die junge Dame fragte mich dann zuletzt:

„Sagen Sie mir doch gefälligst, wie hiess denn der Kunstgelehrte, der zuerst den guten Einfall hatte, dieses Prachtbild Raffael's für eine Copie zu erklären?“

„Täusche ich mich nicht“, antwortete ich, „so war es der berühmte frankfurter Biograph des Urbinaten.“

„Passavant?“ sagte sie.

„Ja, mein Fräulein. Ihm folgten dann, wie dies in der Welt zu gehen pflegt, die meisten Fachgenossen nach, denen man ja stets einen grossen Gefallen erweist, wenn man ihnen das Selbstdenken erspart. Der verstorbene Passavant, der sonst gewiss ein sehr gelehrter und verdienstvoller Mann war, hatte nämlich in einem alten italienischen Büchlein, das als «*Notizie di un' Anonimo*» allgemein bekannt ist, gelesen, dass dieses Doppelporträt von Beazzano und Navagero auf Holz gemalt sei, und mit dieser Notiz im Kopfe trat er dann vor das Bild hin. Statt nun vor allem das Gemälde von vorn sich anzusehen, wollte der brave Mann, um sich zu vergewissern, ob es auf Holz gemalt sei, es von hinten schauen. Und da er zu seinem Schrecken gewahrte, dass dasselbe wirklich auf Leinwand gemalt ist, so folgerte er sofort daraus, es müsse Copie sein, und zwar eine venetianische.“

„Warum denn gerade eine venetianische und nicht,

wie man in solchen Fällen gewöhnlich annimmt, eine bolognesische?" fragte die Dame.

„Weil das Bild", antwortete ich, „dem Pietro Bembo in Padua angehört hatte, der es dann im Jahre 1538 dem Beazzano selbst zum Geschenk machte. Daraus glaubte nun Passavant berechtigt zu sein den Schluss zu ziehen, dass ein Gemälde, welches so lange im Venetianischen geblieben war, nur von einem Maler aus Venedig könnte copirt worden sein."

„Wäre es aber nicht möglich", fragte das wissbegierige Fräulein, „dass jener venetianische Kunstfreund, von dem Sie mir sprachen, beim Niederschreiben jener Notiz sich getäuscht und daher die Leinwand für eine Holztafel genommen habe?"

„Gewiss", antwortete ich, „und es wäre mir ein Leichtes, mehrere Verwechselungen der Art Ihnen anzuführen. Hat denn nicht z. B. selbst Vasari behauptet, die «Madonna von S. Sisto» in Dresden wäre auf Holz gemalt? Jedermann kann sich jedoch selbst überzeugen, dass jenes berühmte Gemälde Raffael's auf Leinwand gemalt ist."

„Nun ja", bemerkte die Dame, „dergleichen in der Flüchtigkeit der Besichtigung von Bildersammlungen begangene Irrthümer sind sehr verzeihlich."

„Allerdings", sagte ich. „Was mir jedoch durchaus keine Entschuldigung zu verdienen scheint, ist, ein so vorzügliches Meisterwerk wie dieses Doppelporträt für eine Copie genommen und es dann leichtfertig als solche öffentlich erklärt zu haben. Welchen Begriff sollen wir uns machen vom Kunstverständniss eines Gelehrten, der zwölf Jahre lang die Werke eines Meisters studirt, um zuletzt zu solchen Ergebnissen zu gelangen?"

„Ich glaube", sagte lächelnd die Dame, „dass solche Fehlgriffe bei den gelehrten Kunsthistorikern und Kunstkennern nicht selten sind. Aber erlauben Sie mir noch

eine andere Frage an Sie zu richten. Ist es denn wahr, dass Raffael, wie man mir sagte, seine Bildnisse stets auf Holz gemalt habe?"

„In seiner Frühzeit allerdings", antwortete ich. „So ist das von ihm gemalte Porträt seines Lehrers und ältern Freundes Pintoricchio in der Borghese-Galerie auf Holz. Die Porträts der sogenannten Donna gravida und der Eheleute Doni im Pitti-Palast sind ebenfalls auf Holz gemalt, desgleichen sein eigenes in Florenz und jenes des Papstes Leo X. ebendaselbst; auch das herrliche Bildniss des Cardinals Bibbiena in Madrid ist auf eine Tafel gemalt. Vom Jahre 1516 an scheint dagegen Raffael der Leinwand den Vorzug vor dem Holz gegeben zu haben, und er bediente sich der Leinwand nicht nur zu seinem grossen Bilde der Madonna di S. Sisto in der Dresdener Galerie, sondern auch zu den in den letzten vier Jahren seines Daseins von ihm gemalten Porträts der sogenannten «Donna velata» im Pitti-Palast, zu jenen des Grafen B. Castiglione und der Giovana II im Louvre, wie auch zu diesem Doppelporträt des Beazzano und Navagero hier: ein Bild, das er im April 1516 gemalt haben muss."

„Wie weiss man dies?" fragte die Dame.

„Aus einem Briefe, den Pietro Bembo an seinen Freund, den Cardinal Divizio da Bibbiena, schrieb und worin von der Anwesenheit dieser zwei Venetianer in Rom die Rede ist", antwortete ich.

Sie dankte mir und überliess sich noch eine Weile der ungestörten Betrachtung des Gemäldes.

„Wie langweilig", sagte sie dann, „erscheint mir jetzt unser Porträt des Navagero in Berlin gegen diesen prachtvollen Kopf da! Macht es nicht auch Ihnen den Eindruck, als ob der stattliche Mann auf diesem Bilde mit seinem durchdringenden Blicke auf unsern Gesichtern lesen wollte, ob wir wirklich würdig seien, ein

solches Meisterwerk anzusehen? Was würden“, fügte sie mit feinem Lächeln hinzu und indem sie sich zum Weggehen anschickte, „was würden diese zwei gescheiten Venetianer denken, wenn sie all die verschiedenen Urtheile und die gelehrten Bemerkungen anhören könnten, die über ihre Bildnisse wöchentlich hier gemacht werden!“

Und leicht sich verneigend verschwand sie dann.

Orts- und Namensverzeichniss.

Die Malernamen sind unter den gebräuchlichen Benennungen nachzusehen; also Francia (und nicht Raibolini), Tizian (und nicht Vecellio) u. s. f. Die Parenthese bei Seitenzahlen deutet an, dass an der betreffenden Stelle der Künstler als Urheber der ihm dort zugeschriebenen Werke vom Verfasser nicht anerkannt wird.

Die Sammlungen sind unter dem Namen der Städte aufgeführt, in denen sie sich befinden. Hier stehen an erster Stelle die öffentlichen Galerien; es folgen die Kirchen, dann die Sammlungen von Privaten. Die Sammlungen in London, Oxford und andere englische Sammlungen sind unter England nachzusehen. (J. P. R.)

Berichtigungen:

Seite 46, Zeile 7 v. u., statt: auch in der Publication der Grosvenor-Gallery reproducirt (Nr. 19), lies: auch von Braun (Nr. 19) photographirt

» 147, » 7 v. u., st.: Das Auge desselben, l.: Das Auge der Falten

» 334, » 6 v. o., st.: Maximilian, l.: Maximinian

» 366, Anmerkung füge hinzu: Die hier angeführten Bilder des Boccaccio Boccaccino hängen jetzt nach dem neuen wenig befriedigenden Katalog im Saal V unter Nr. 7 und in der Sala Paladiana VI unter Nr. 36 und 149.

» 369, Zeile 10 v. o., st.: In der Uffizien-Galerie nahm man ja den Basaïti . . . für Giambellino, l.: In der Uffizien-Galerie wurde Giambellino . . . für Basaïti genommen

» 370, » 7 v. u., st.: 1515, l.: 1517

» 376, » 5 v. o., st.: Bagnocavallo, l.: Bagnacavallo

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.